GIUSEPPE CITANNA

LA POESIA

DI

UGO FOSCOLO

SAGGIO CRITICO

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1920

ALLA CARA MEMORIA

DEI MIEI GENITORI

FERDINANDO E PAOLINA MASSARA

A intraprendere un nuovo esame della lirica del Foscolo sono stato mosso dalla convinzione che essa non sia stata ancora tutta penetrata profondamente, in quanto opera d'arte, dallo sguardo dei critici; ed anzi che parte di quella poesia sia stata vista male dai suoi osservatori, condotti, per conseguenza, a conclusioni talvolta errate. Non mi soffermerò qui ad esaminare tali conclusioni e a polemizzare con coloro che mi hanno preceduto, anticipando così il risultato di questa modesta fatica. Me ne ritiene anche un'altra considerazione. La sintesi critica più importante intorno all'opera del Foscolo resta sempre quella del De Sanctis; ma discuterne le conclusioni significherebbe anche intraprendere l'esame del come egli intendeva e faceva la critica; e dare il giusto rilievo, ciò che ancora non è stato fatto bene, al progresso della critica dal De Sanctis al Croce. Non posso assumere ora tal cómpito; e, dunque, accennerò

piuttosto al criterio generale d'indole teorica che mi è servito di guida nel concepire questo lavoro e che può riassumersi in poche parole.

Nel volume pubblicato dal Donadoni parecchi anni or sono, volume ampio anche troppo, nel quale l'autore ha tentato una ricostruzione dello svolgimento del pensiero del Foscolo attraverso le sue opere medesime e la biografia, nella prefazione si dice che il Foscolo fu uno dei poeti più variamente giudicati; e trovò « panegiristi alquanto ingenui e detrattori di troppo ingegno », e se ne dà implicitamente colpa al fatto che egli « fu spirito multiforme, profondamente significativo delle correnti filosofiche, politiche, estetiche che s'incalzarono, sovrapponendosi, contrastandosi, in quei trent'anni nei quali l'Europa visse una vita intensa di parecchi secoli ». Orbene: a me è sembrato che il modo migliore per sollevarsi alla comprensione critica della lirica foscoliana, fosse appunto non già quello di precipitare nel labirinto morto di tale mondo culturale, pieno di pregiudizi e contraddizioni, ma, invece, quello di non preoccuparsi affatto di tutte quelle benedette idee filosofiche, sociali, e via dicendo, e, meno ancora, di altre questioni (che hanno certo la loro importanza ma per uno scopo diverso, e che, ad ogni modo, sono state ampiamente ed esaurientemente discusse), come, per esempio, donde il Foscolo abbia tratta l'idea dei *Sepolcri*, e se ci sono e quali somiglianze in questo carme con l'opera di altri poeti.

Giunto alla maturità della preparazione storica (ed è inutile insistere sulla necessità imprescindibile di questa preparazione per ogni critico serio), ho voluto tenermi al criterio di nulla accogliere che sia inutile all'intelligenza dell'opera d'arte come tale e, attraverso l'esame delle parti più significative, studiare lo svolgimento del pensiero poetico foscoliano. Son d'avviso che la critica di un'opera d'arte dev'essere chiara, semplice, non appesantita da erudizione e da ingombrante materiale storico, nè da divagazioni eccessive, che non interessino direttamente l'opera stessa. I saggi del Croce sono oggi un esempio palpitante del processo di purificazione che il critico deve saper imporre a sè stesso nell'esporre i risultati delle sue indagini. Ho, dunque, detto a me stesso: — Rileggiamo con animo nuovo, disposto alla contemplazione estetica, le liriche del Foscolo, che sono la parte essenziale e più alta della sua opera. Ma non per compiere un'analisi minuta quanto inutile, più o meno estetico-filologica. Nella critica, ciò che importa è fissare i caratteri generali dell'opera dello scrittore; e il critico può bensì dividere la pseudopoesia dalla vera poesia, può anche stimolare con opportuna avvertenza l'attenzione dei lettori; ma deve guardarsi dal frantumare in materia inutile e morta ciò che, unito, è organismo palpitante di vita. Un'analisi alquanto particolare ho compiuto solo sui sonetti; perchè, dato il numero loro limitatissimo e la loro celebrità, interessava sceverare

quelli non riusciti da quelli artisticamente riusciti, per giungere a conclusioni di qualche importanza al mio intento.

Dunque, non analisi minuta di tutti gli elementi di ciascuna poesia, che avrebbe ottenuto l'effetto di stancare il lettore invece di eccitarne l'attenzione, ma sì esame intimo di tutta la lirica foscoliana, nella sua unica realtà vitale, più o meno ricca e sincera, di opera d'arte.

Questo il cómpito che mi sono proposto, validamente aiutato dai lavori che critici illustri e studiosi ed eruditi eminenti e benemeriti hanno già compiuto sull'argomento. Lieto se qualcosa di veramente mio, attraverso queste pagine, riesca ad aggiungere una favilla alla luce che risplende intorno alla austera e pensosa figura di un gran poeta italiano.

I

POESIE LIRICHE DELL'ADOLESCENZA

Del Foscolo io conobbi prima di ogni altra cosa i *Sepolcri*, se non erro, all'età di undici anni; vale a dire non oltrepassate le soglie del ginnasio. Ma non fui io a cercarli; mio padre, che me ne avea parlato con grande ammirazione, recitandomene anche molti versi a mente, me li lesse lui stesso.

Della lettura dei *Sepolcri* è inutile dire che non compresi granchè; pure rimasi assai soddisfatto e ammirato della magnifica armonia del verso, che mi carezzava l'orecchio con bella onda di sonorità. Inoltre mi commossero i primi tre versi, che compresi perfettamente, e quell'altro famoso: « Anche la Speme, ecc. »; i quali mi lasciarono l'impressione, che i *Sepolcri* fossero una poesia profondamente melanconica. Ricordo, poi, che fin d'allora cominciai a concepire una grande reverenza per questo Ugo Foscolo, che era stato dunque un poeta grande e che io immaginavo molto fosco, con un viso disdegnoso e terribile, tutto chiuso in sè. A poco

a poco, andando innanzi negli anni e negli studi, quella prima ingenua impressione della fanciullezza, pur così profonda e viva, cedette il luogo alla solita convenzionale ammirazione generica e scolastica, che nulla aveva più di soggettivo e di personale. Un nuovo rilievo acquistò quest'ammirazione quando mi capitò di leggere i sonetti, e alcuni ne mandai a memoria. Dei sonetti, quello *Alla sera*, e l'altro *In morte del fratello Giovanni*, mi parvero straordinariamente belli, pieni d'un'ispirazione indefinita e altissima; e tale impressione, lungi dallo sbiadirsi, crebbe negli anni. Per il resto, il Foscolo continuò a rimanere per me un grande poeta che bisognava ammirare più che comprendere. I primi dubbi e i primi desideri di veder chiaro in tutta l'opera poetica del Foscolo cominciarono assai tardi, e fu appunto in séguito a questi dubbi che io sentii la necessità di rifarmi da principio per seguire da vicino lo svolgimento delle attitudini ed energie artistiche foscoliane.

Il Foscolo non fu certo un poeta precoce. Le sue prime liriche, gli inni e le elegie, sono ancora le parole rimate d'un ragazzo che s'è fatta un po' di cultura classica e vive nel tempo delle Arcadie. Quando si legge (*Alla bellezza*):

> O tu cui dolce imperio
> sui cor natura diede,
> bionda beltà cui servono
> tenero amore e Fede,
> dei versi miei spontanei
> accetta ingenuo dono;
> se a te i miei versi piacciono
> anch'io poeta or sono;

vien voglia di dire: — No, caro ragazzo, tu ancora non sei nulla; e in questi tuoi versi non si scorge neppure il chiarore d'una luccioletta. Le « anacreontiche » son tutte Arcadia e niente Anacreonte; parrebbe anzi che il Foscolo non avesse ancora studiato il poeta greco e lo conoscesse solo per sentito dire, o da una lettura superficialissima.

Delle « Odi » alcune continuano i modi arcadici, e Orazio non si può dire che sia stato meglio imitato di Anacreonte dal Foscolo fanciullo. Una strofa formalmente più composta e più vicina ad Orazio è nell'ode XXV:

> Assisi a umili ma contenti deschi
> colmiam le tazze di soave vino;
> altri fra l'armi follemente treschi
> col suo destino.

Nella *Guerra* si odono le sonorità montiane; e così nel sonetto *Morte di mio padre*.

Invece, nell'ode XXIV c'è una strofetta graziosa, dove, per la prima volta, la puerilità si esprime direttamente. Dice il Foscolo alla sua fanciulla di riempire il cestello dei fiori che ha piantato per lei e aggiunge:

> Indi sovvengati, fanciulla mia,
> che voglio un bacio al tuo ritorno,
> ne vo' che al solito tu me lo dia
> un altro giorno...

Nelle altre odi, che rimontano al '95, *La campagna*, *A Dante*, *La verità*, è evidente l'imita-

zione del Parini nell'intonazione generale delle poesie e delle strofe e nella scelta dei concetti, e fin nei titoli.

Le odi, che portano la data del '96, tornano ad'essere d'imitazione prevalentemente montiana. L'elegia *In morte di Amaritte* ha caratteri più spiccatamente romantici ed è notevole (e questo è stato già notato da altri) come preistorica parente dei *Sepolcri*. Soltanto nel sonetto *Per la partenza della sua donna*, sebbene un po' convenzionale e scolastico, s'intravede un desiderio di riuscire più soggettivo, di ritrovare ed esprimere sè stesso. Non v'è più nulla del Monti; siamo invece vicini al Petrarca, cioè, ad ogni modo, più vicini al Foscolo vero. Si sente anzi il primo palpito dell'anima foscoliana.

Degna di studio è infatti la poesia *Al sole*, dove par davvero che sia sopravvenuta, rispetto alle poesie anteriori, una luce purificatrice. Il verso ha perduta l'artificiosa intonazione di sonorità montiana, e nondimeno è assai meno vuoto di prima. Ha acquistato agilità di mosse, sapienza di pause, armonia generale di ritmo. Il contenuto di questa poesia sarebbe per noi nuovo e strano a prima vista, se non pensassimo che insomma, attraverso le esercitazioni precedenti, il poeta ha assimilato quel tanto che si confaceva all'indole e allo svolgimento del suo pensiero poetico. Il sentimento della natura, espresso dapprima con le imitazioni delle canzonette arcadiche e poi delle odi pariniane, unito al senso profondo della morte, manifestatosi nelle ultime

poesie neoromantiche e già ingranditosi e diventato quasi religioso al contatto della Bibbia e dei poeti stranieri, e, inoltre, quella maggiore intimità rivelataci dal sonetto *Per la partenza della sua donna*, hanno insieme concorso alla ispirazione di questa poesia, che, come è stato già osservato, segna senza dubbio il primo e decisivo passo del Foscolo verso la sua completa autonomia. Si sente, sebbene un po' da lontano ancora, un nuovo poeta, e cioè il futuro mirabile artefice delle *Grazie*, in questi versi:

Ore e Stagioni,
tinte a vari color, danzano belle
per l'aureo lume tuo misuratore
dei secoli e de' secoli correnti.
Alfin tu splendi! Tempestoso e freddo
copria nembo la terra; a gran volute
gravide nubi accavallate il cielo
empiean di negre liste e brontolando
per l'ampiezza dell'aere tremendi
rotolavano i tuoni.....

Certo quelle « ore e stagioni tinte a vari color » hanno un'aria un po' carnevalesca; « le negre liste » sono convenzionali, e rimpiccoliscono l'immagine delle «gravide nubi accavallate». In compenso sono bellissimi i versi « E brontolando per l'ampiezza dell'aere ecc. », i quali davvero allargano dinanzi ai nostri occhi indefinitamente l'orizzonte pauroso. È poi naturalissimo il « ruscelletto timido e lamentevole » in mezzo a tanta tempesta. Ma si ricade di colpo nell'artifi-

cio biblico-montiano con la personificazione della morte:

> Morte su l'antro
> mi s'affacciò gigante ed io la vidi
> ritta: crollò la testa, e di natura
> l'esterminio additommi.

Specialmente grottesco è quel « crollò la testa »; basta riflettere un momento per sentirlo. I versi della descrizione che segue:

> Ma quanti
> segni di lutto sui vedovi campi
> ohimè, il nembo lasciò! Spogli di frutta
> aridi, e mesti sono i pria sì vaghi
> alberi gravi, e le acerbette e colme,
> promettitrici di liquor giocondo,
> uve giacciono al suol; passa l'armento
> e le calpesta; istupidito e muto
> l'agricoltore le contempla e geme;

messe da banda certe inesperienze giovanili come i « vaghi alberi gravi » (e gravi davvero di ben quattro o cinque aggettivi), sono sentiti. Ma l'invocazione che comincia:

> Tutto si cangia,
> tutto père quaggiù!

parrebbe a prima vista di carattere leopardiano, ma si sente subito che si tratta di una invocazione sentimentale d'ispirazione superficiale. Quasi come di un Foscolo che avesse potuto legger il Leopardi, e l'avesse rifatto secondo le sue forze ancora mediocri di adolescente sentimentale. La malattia era davvero nell'aria ed

era una malattia romantica o meglio, una stanchezza romantica. Ma il Foscolo è preso da questa stanchezza non appena comincia ad esser un poeta: prova che il suo temperamento era essenzialmente sentimentale e romantico. Può ben dirsi che questi sciolti *Al sole* preludano all'*Ortis*.

Riguardo al loro intrinseco valore, non conviene per altro esagerare; come abbiamo visto, si è sempre in un periodo di formazione, sebbene più avanzato.

Ed eccoci al poemetto *La Giustizia e la Pietà*, il quale non è punto più significativo della poesia *Al sole*. Per la sua concezione generale e molti particolari dell'esecuzione, ricasca più indietro, nella imitazione del Monti; e notevoli vi sono solamente alcuni frammenti descrittivi, notevoli perchè alquanto più originali, più direttamente espressi dall'animo del poeta. Questa Giustizia e questa Morte, per es., sono montiane di razza:

> Scese Giustizia e i fulmini guizzanti
> al fianco le strideano, i dispersi
> crini eran cinti d'abbaglianti lampi.
> In alto assisa vide ergersi il fumo
> d'innocuo sangue, che fraterna mano
> invida sparse, e dagli vacui abissi
> a tracannarlo, a tingersi le guance
> Morte ansante lanciossi; immerse allora
> la Dea nel sangue il brando, e a far vendetta
> piombò su l'orbe, che tacque e crollò.

Quel « crollò » vorrebbe fare una grande impressione, come il colpo d'una mazza gigante-

sca, e invece si resta discretamente tranquilli. Più giù è detto che

> fra gemiti ed ululi
> s'udian l'inferno e la potenza eterna
> bestemmiando invocati. A un tratto sparve
> contaminata la Giustizia fera,
> e al sozzo pondo dell'umane colpe
> le sue immense bilance cigolaro;
> balzò l'una alle sfere, e l'altra cadde
> inabissata nel tartareo centro.

Ce n'è abbastanza per ricordare il noto sonetto del Monti sulla « Morte di Giuda »:

> Cigolava lo spirito serrato
> entro la strozza in suon rabbioso e tristo
> e Gesù bestemmiava e il suo peccato
> . . . .
> Alfin Giustizia l'afferrò e sul monte
> del sangue di Gesù tingendo il dito,
> scrisse con quello al maledetto in fronte
> sentenza d'immortal pianto infinito,
> e lo piombò sdegnosa in Acheronte;

e più ancora questi versi del secondo canto della *Basvilliana*:

> Quando il mortal giudizio e l'ultim'ora
> dell'augusto Infelice alfin v'impose
> l'Onnipotente. Cigolando allora
> traboccar le bilance ponderose.
> Grave in terra cozzò la mortal sorte,
> balzò l'altra alle sfere e si nascose!

Bisogna convenire, d'altra parte, che il vecchio Monti sapeva « musicare » i suoi pezzi assai meglio del giovane imitatore.

Questi altri versi, sempre montiani nell'intonazione, risentono pure del furore biblico e delle terrificanti predizioni dei profeti:

> Verrà quel giorno,
> verrà quel giorno, disse Dio, che all'aere
> ondeggeranno quasi lievi paglie
> l'audaci moli; . . . . . .
> negro e sanguigno bollirà furente
> lo spumante Oceàn, rigurgitando
> dall'imo ventre polve e fracid'ossa
> che al rintronar di rantolosa tuba
> rivestiran lor salma, e quai giganti
> vedransi passeggiar sulle ruine
> dei globi inabissati!

Ma è anche vero che finiscono nel grottesco enorme di questa passeggiata di scheletri immensi, che non spaventano neppure i bambini, tanto son fatti di parole reboanti e vuote.

Senonchè ora è giusto ascoltare l'altra campana, quella suonata dal gusto del Foscolo sul ritmo del suo proprio sentimento:

> All'arpeggiar di mille aurate cetre,
> all'inneggiar di mille angeli e mille
> spirti di paradiso, erse la fronte
> Pietà, la bella fra le belle Dive.....
> Erse la fronte e su leggera nube,
> cui tra colori candidi e rosati
> trapelan raggi di beltà celeste,
> scese sul mondo; al suo passar di doppia
> luce brillar le mattutine stelle,
> al suo passar piovvero fiori intorno,
> e l'aer che vide quel beato riso,
> con zeffiri giocondi le rispose.
> Girò lo sguardo, e di mortali eletti
> vide uno stuolo; e il manto ampio di tergo
> si scinse . . . .

Anche noi ci rassereniamo nel leggere questi versi e non possiamo guardare questa « Pietà » senza pensare alle *Grazie*. Per un momento, l'animo del poeta s'abbandona ai suoi gusti e alle sue intime tendenze, e dipinge a larghe e luminose pennellate la serena e dolce natura fra cui muove, in un'aura biancorosea, la bella fra le belle dive, la Pietà. Qui c'è davvero il nuovo poeta e ci si rivela con immagini plastiche e colorite. Questa Pietà, che scende sul Mondo e gira lo sguardo intorno e si scinde la veste e sorride, ha tutti i caratteri della femminilità, è una leggiadra annunziatrice delle Grazie. E non è la sola; più giù dalle « cerulee splendidissime onde » del Mar Ionio sorridono di già a noi le fiorenti spiagge di Zacinto. Dopo questi versi, fa ben meschina impressione l'imprecazione pariniana con cui si chiude il poemetto:

> Pèra colui che il popolar delitto
> infranse primo.....

Sembra la vendetta cattiva d'una vecchia decrepita sul punto di andarsene all'altro mondo.

Il sonetto *A Venezia* è uno sfogo alquanto fanciullesco nel suo proposito di riuscire impetuoso e profetico; pertanto, non è il caso d'indugiarvisi. Di buono non c'è che l'immagine della guerra:

> e se ignea guerra
> a te non mai le molli trecce afferra
> onde crollarti in nobile ruina.

In tal modo siamo giunti all'*Ode a Bonaparte liberatore*; e qui è bene fare una pausa. Il nostro giovane poeta, che avea cominciato con l'Arcadia, attraverso la severa morale pariniana e il temerario orgoglio alfieriano finisce nè più nè meno che sulle barricate rivoluzionarie. Ma qui non si scrive la biografia del Foscolo, la storia del suo tempo o uno studio del suo carattere morale nel suo svolgimento logico o illogico che possa apparire. Perciò non bisogna meravigliarsi se darò un'importanza mediocre a questa *Ode a Bonaparte*, che insieme col sonetto *A Venezia* e l'ode *Ai repubblicani*, costituisce un piccolo ciclo di poesia essenzialmente politica. Perchè e come il Foscolo li abbia scritti, son domande che trovano risposta in molteplici libri di ogni sorta di biografi, critici ed eruditi, e non cercherò d'impinguare le pagine del presente studio con una facile erudizione. Per la conoscenza del formarsi e svolgersi del carattere morale del Foscolo, e perciò di tutte le sue idee politiche, religiose, ecc., sono, io credo, più che sufficienti le seicento pagine che vi ha scritto intorno il Donadoni.

Tornando al nostro esame, osserverò che, purtroppo, la poesia politica quasi sempre non è poesia. La stessa famosa canzone del Petrarca *All'Italia*, — che in certo senso forma eccezione, come quella che è, senza dubbio, la più ispirata delle nostre canzoni d'indole politica, — la stessa canzone del Petrarca appare inferiore a tutte le altre più belle del poeta medesimo. E pure

ciò che rende bella quella canzone e la soffonde tutta di una dolce poesia, non è, in fondo, se ben si consideri, altro che il sentimento accorato, così intimamente suggestivo del Petrarca, talchè può sembrare che la canzone all'Italia sia davvero rivolta a una donna cui si voglia del bene. In generale, invece, le poesie politiche sono naturalmente piene di passione, ed erompono con la violenza del sarcasmo, della imprecazione, della ribellione. E tuttavia potrebbe ancora esserci l'arte, se il poeta non si lasciasse quasi sempre trascinare a discutere, a polemizzare e, spinto dalla sua passione politica, non discendesse sul terreno dell'agitata vita pratica, incapace di più restare in una serena contemplazione estetica e perciò di trasfigurare in ideale armonia uomini e cose. Così tali poesie mancano di quella ispirazione al cui soffio il particolare, il temporaneo, il casualistico sfumano e dileguano; i bassi fumi della vita d'ogni giorno turbano tutta e appesantiscono l'ispirazione, che muove dall'intelletto più che dal genio. Si aggiunga che esse hanno di solito solo un carattere di occasione, più o meno disinteressato e nobile; e che, una volta passato il periodo storico in cui furono scritte, una quantità di figure e di fatti perdono qualsiasi importanza e valore agli occhi dei posteri.

L'ode *A Bonaparte liberatore* e quella *Ai novelli repubblicani* sono di tali poesie, e la loro deficienza è aggravata dalla incapacità giovanile del poeta, il quale, per supplire alla man-

canza dell'ispirazione, ricorre alla solita tradizione classica, ai soliti esempi della storia di Grecia e Roma, ai soliti impeti retorici, che ci lasciano freddi e indifferenti. Tuttavia è doveroso notare che nell'ode *A Bonaparte* si sente viva e forte una personalità nuova, di uomo se non di poeta. O, meglio, noi sentiamo che il poeta c'è anche in quest'ode, ma dobbiamo avvertire che egli si rivela nell'esteriorità, nelle particolari forme di essa, in una certa forza di linguaggio e di concetti, che s'impone subito all'attenzione. Non è già la vacua sonorità montiana, ma, come è stato notato, un'eloquenza nuova, quella del poeta che saprà darci poi i *Sepolcri*. Sarebbe facile scoprirvi qua e là l'intonazione petrarchesca ed altri rimasugli delle imitazioni che abbiamo rilevate nelle precedenti poesie; ma questo non potrebbe ormai esserci di alcuna utilità. Sarà bene invece, ricapitolare mentalmente le impressioni ricevute dalla lettura di tutte le poesie giovanili rifiutate dall'autore, prima di entrare nella serenità della maggiore lirica foscoliana.

Le prime liriche del Foscolo sono nient'altro che parole rimate, intonate ad orecchio sul modello delle leziosità arcadiche. A poco a poco le imitazioni si complicano mercè lo studio del Monti, della *Bibbia*, del Parini, dell'Alfieri. Abbiamo osservate queste imitazioni che mostrano una mano sempre più esperta, e notiamo che in queste esercitazioni il verso si alza di tono ogni volta che il poeta s'abbandona alla con-

templazione della natura. Vengono poi le poesie d'ispirazione romantica, in cui prende colore ed espressione il sentimento fantasticamente religioso della morte e dell'universo, e finalmente gli sciolti *Al sole* nel quale si sono già notate le prime vere intuizioni liriche del Foscolo.

La luminosità, che comincia a diffondersi negli sciolti *Al sole*, risplende anche più chiara nei frammenti del poemetto *La Giustizia e la Pietà*, di sopra considerati, nei quali mi parve di veder rivelate le prime visioni plastiche del nuovo poeta, particolarmente dove dipinge con dolci colori la serenità della natura, in cui si muove la soave figura della Pietà, che sembra quasi annunziatrice delle *Grazie*. Infine, l'ode *A Bonaparte* ci ha mostrato un'altra faccia della futura personalità artistica del Foscolo, l'eloquenza: così che è dato concludere che, attraverso queste poesie dell'adolescenza, s'è del tutto formata, nei suoi caratteri generali, la fisonomia del futuro poeta. Il suo temperamento appare fin d'ora sentimentale, di squisita sensibilità per le impressioni dei colori, delle forme, dei suoni; sebbene quest'ultima qualità sia ancora poco evidente nelle poesie dell'adolescenza e destinata a vero sviluppo solo in séguito.

II

ODI

A LUIGIA PALLAVICINI E ALL'AMICA RISANATA

Quanto tempo è trascorso dalla composizione delle ultime liriche più giovanili, dall'ode *A Bonaparte liberatore*? Non molto, senza dubbio; forse un paio di anni. Eppure, cominciando a leggere la lirica *A Luigia Pallavicini*, si vede lungi disperdersi, lontanando come nebbia al sole, tutta la produzione poetica dell'adolescenza del Foscolo, sin qui esaminata. I primi albori del poemetto *La Pietà e la Giustizia* son divenuti un bel mattino, chiaro e sereno. Non più sparse intuizioni come tremuli raggi di luce nell'ombra: i raggi son cento, mille, confusi insieme nell'eguale e duraturo splendore del giorno. Il poeta si rivela sin dai primi versi; le sue parole sembrano dolcemente librate nella luce. Anche noi ci sentiamo elevati alla contemplazione estetica da una forza soave e non vorremmo, leggendo,

distruggere con alcun moto della volontà il nostro godimento indefinito:

> I balsami beati
> per te le Grazie apprestino,
> per te i lini odorati
> che a Citerea porgeano
> quando profano spino
> le punse il piè divino,
> quel dì che insana empiea
> il sacro Ida di gemiti,
> e col crine tergea
> e bagnava di lagrime
> il sanguinoso petto
> al Ciprio giovinetto.

Qui abbiamo visto, insieme col poeta, una rossa stilla di sangue sul piccolo femmineo piè della Dea, fuggente disperata su per il monte, e vediamo poi questa chinarsi affannosa e piangente sul petto sanguinoso dell'adolescente bellissimo. È una visione serena e composta di poeta ellenico, in cui sensualismo e dolore si estrinsecano nella plasticità dei movimenti e sono intuiti come linea e colore. Il poeta ha appena detto un « Per te », ha appena nominata quella per cui ha scritto la poesia, e si è subito perduto in una lontana visione rievocata e ricreata dalla tradizione classica. Quando ritorna all'argomento, quando ritorna a lei, ha gli occhi pieni della Dea Venere. Come potrebbe vederla diversamente da quella, e discendere, così, d'un tratto, alla realtà delle cose e, in tal caso, come mai tutto il resto si sarebbe potuto

congiungere con quella visione mitologica, così lontana da lui e da lei? Ed egli, invece di discendere, innalza di colpo la donna, che è oggetto del suo canto, al mondo delle Dee. È una Dea anch'ella, ora; una Dea della riviera ligure:

> Or te piangon gli Amori,
> te fra le Dive liguri
> Regina e Diva!

Nell'oblio della sua estasi contemplativa egli non s'è accorto che il trapasso era troppo improvviso e che involontariamente faceva ricorso a un artificio, simile a quello di un cantante, che, per aver cominciata una romanza su un tono troppo alto, quando viene un acuto maggiore, è costretto ad eseguirlo in falsetto. Non s'è accorto nemmeno, che l'artificio era visibile e manifesto (perciò tanto più biasimevole) nelle parole «fra le Dive liguri». Quali le «Dive liguri» nell'anno di grazia 1800? Inoltre l'espressione «Te fra le Dive liguri Regina e Diva!» finisce in un complimento da madrigale o da melodramma. Una volta così disorientati, l'insistere nella mitologia coi versi

> e fiori
> votivi all'ara portano
> d'onde il grand'arco suona
> del figlio di Latona,

è, a dir vero, quanto mai accademico. Il ricordo mitologico è, questa volta, proprio un ricordo

e non più una rappresentazione, ed è espresso con particolari eccessivi e retorici: « *d'onde* il *grande arco* suona del *figlio di Latona* », i quali versi servono per formare il distichetto finale. Il poeta, che ha cominciato con una visione del mondo ellenico, non sa più distaccarsene e, dovendo, d'altro canto, necessariamente parlare di Luigia Pallavicini che è caduta da cavallo, si trova anch'esso disorientato e si sforza, come si è visto, di fissare la Luigia del 1800 nell'ambiente mitologico del mondo ellenico. Ma quest'artificio non è sufficiente. Il ritorno alla realtà avviene e deve avvenire lo stesso, se il poeta vuol farci intender qualche cosa di quanto è avvenuto e del perchè si rivolge alla Pallavicini; e, allora, nasce il curiosissimo contrasto che abbiamo osservato, e che permarrà in tutta la poesia. Ma, intanto, immaginando di non dar molto peso al contrasto che balza dalla strofa precedente, e di fingere di prendere alla lettera « le Dive liguri » e il resto, la Luigia Pallavicini è una Dea e non più una donna, anzi i suoi gesti, i suoi vezzi, più che quelli di una donna pur bellissima, sono i vezzi e gesti di Venere stessa. È tanta l'illusione che quando noi passiamo alle strofe:

E te chiama la danza
ove l'aure portavano
insolita fraganza,
allor che a' nodi indocile
la chioma al roseo braccio
ti fu gentile impaccio.

Tal nel lavacro immersa,
che fiori, dall'inachio
clivo cadendo, versa,
Palla i dall'elmo liberi
crin su la man che gronda
contien fuori dell'onda;

con la comparazione di Pallade immersa nel bagno, noi non possiamo fare a meno d'immaginarci anche la Pallavicini che danza, ignuda, naturalmente, quasi Venere o Pallade, tra le quali si trova e a cui vien comparata. Più giù dice ancora:

Armonïosi accenti
dal tuo labbro volavano,
e dagli occhi ridenti
traluceano di Venere
i disegni e le paci,
la speme, il pianto e i baci.

Bisognerebbe compiere da parte nostra un enorme sforzo per riportarsi alla realtà delle cose e immaginarsi la Pallavicini, sia pur meravigliosamente bella, ma donna, con tutti i costumi e le necessità di una donna del mondo civile. E, se così la immaginiamo, ecco il contrasto, l'artificio, e la poesia se ne va. Ma invero, nelle strofe che abbiamo riportate, nulla ricorda che la Pallavicini è una donna, e vi è il particolare plastico d'un braccio ignudo che sostiene i capelli ondeggianti, e non già quello della piega flessuosa d'una veste. Essa è vista nè più nè meno che come la Dea Pallade nel bagno, della

strofa seguente. E più si va innanzi e meglio noi ci dimentichiamo della Pallavicini e dei suoi attributi umani. Ed è proprio a patto di dimenticarsene che possiamo veramente godere della lettura di questa poesia. La Luigia Pallavicini è semplice pretesto per tante belle visioni plastiche del sereno mondo della mitologia greca; e queste fanno la poesia e non già il sentimento di dolore del Foscolo per la caduta da cavallo della bella signora. Il titolo è una cosa e la poesia è un'altra. Quelli che hanno chiamato freddo apparato le varie visioni mitologiche di questa poesia, si sono messi dal punto di vista del titolo, ma non da quello del poeta; hanno essi giudicato a freddo, con la ragione e la logica, senza aver prima sentito la poesia. Il punto di vista del poeta, in questa lirica, era quello d'una contemplazione mitologica per rappresentare una serie di visioni plastiche, quali fiorivano nella sua mente. Guardando da questo aspetto, freddo apparato non è la mitologia di questa lirica, ma l'intrusione della signora Pallavicini e la sua deificazione, che è artificiosa. Ed artificiosa perchè il poeta non ha fatto abbastanza per farci dimenticare che la Pallavicini è una donna, e quindi sussiste il contrasto, e noi, come si è visto, dobbiamo tentare insieme col poeta uno sforzo e ricorrere all'artificio di vedere la Pallavicini come una Dea. L'errore sostanziale del Foscolo è, insomma, questo. Egli aveva in capo tutto un mondo fantastico mitologico, che palpitava, desideroso di luce; ma questo mondo

è necessariamente frammentario, una serie di visioni plastiche, non collegate da alcuna idea. Manca appunto l'intuizione d'insieme, la sintesi geniale attraverso, mettiamo, una idea religiosa o storica o altra, divenuta idea estetica, ovvero attraverso, un racconto che faccia da trama; e invece sussistono molteplici intuizioni particolari e diverse, che fioriscono e luccicano da ogni parte. Ci sono i diamanti e manca il filo d'oro che li congiunga per farne una collana. Ed ecco la Pallavicini cade da cavallo; il pretesto è trovato, e la prima piccola collana lirica di miniature mitologiche vien fuori. Plastica dunque, pura e semplice plastica, e nient'altro. Nessun profondo sentimento vi si rivela che non sia serena e soave contemplazione delle forme, specialmente delle belle forme femminee. Nè noi chiederemmo altro, e poco c'importerebbe del pretesto, se il pretesto non fosse evidente e non si risolvesse in un reale contrasto fra la limpidezza delle miniature e la falsità dell'oro che le riunisce. Ma un'altra osservazione è da fare. Fin d'ora apparisce chiara la grande e vitale importanza che ha per il nostro poeta la mitologia. A ciò doveva egli naturalmente giungere sia per il suo genio plastico-pittorico, sia per l'indirizzo della sua cultura, nella quale il posto d'onore era certo quello della poesia greca e, in genere, del mondo ellenico nelle sue molteplici manifestazioni di vita religiosa, artistica, guerresca, eroica. Era nato a Zacinto, città che sempre ricordò con affetto filiale, sebbene con-

siderasse sua patria l'Italia, e si può affermare, che davvero egli bevesse ancor fanciullo, con le aure profumate della bella isola, le lontane leggende dei miti ellenici. Ma sarà da tornare su questo argomento a proposito delle *Grazie*. Intanto, una più lunga analisi della lirica *A Luigia Pallavicini* non potrebbe portarci a conclusioni diverse da quella a cui siamo giunti. La rappresentazione della impetuosa corsa del cavallo e quella del suo indietreggiamento al cenno di Nettuno sono altrettanti magnifici quadri in movimento. Tuttavia è prosaico quel passaggio:

Se non che il re dell'onde,
dolente ancor d'Ippolito.

E sopratutto è convenzionale, e ormai stereotipata, l'imprecazione che vien dopo:

Pèra chi osò primiero
discortese commettere...

Come è brutto questo secondo verso! Non s'intende come un poeta squisito, della forza del Foscolo l'abbia lasciato distendersi a suo agio fra tanta agilità eterea di strofe e di fantasmi. E osserveremo ancora che nella strofa seguente « i guardi medici » sono un tantino grotteschi, se pure è vero che il Tasso abbia scritto « e le mediche mani e i detti ei sente ». Le mani mediche anche perchè finiscono in *e* sono assai più sopportabili dei « guardi medici », che finiscono in *i*, a prescindere dal fatto che le mani possono davvero medicare qualche ferita, laddove

gli sguardi, tutt'al più, potrebbero medicare ferite amorose.

La poesia finisce con la mitologia così come era cominciata. Uno spirito motteggiatore potrebbe anche osservare che, mentre si comincia con Venere e con Adone, si finisce con Diana. Ma queste sono celie. Utile è rilevare, invece, che quello a cui il Foscolo davvero s'interessa è la bellezza della Pallavicini, che potrebbe dalla caduta uscir menomata con grande soddisfazione delle belle rivali. Mettendo da parte quest'ultimo particolare di psicologia femminile, rimane che il Foscolo ha dunque guardato alla Pallavicini come, stavo per dire, a una rappresentante della bellezza. Quasi quasi, anzi, essa è la stessa bellezza personificata: certamente, è una Dea, che si colloca tra Venere, Pallade e Diana. Avendo già rilevato il contrasto di tale situazione, si può ora concludere che, insomma, questa lirica alla Pallavicini doveva essere una lirica mitologica di carattere plastico-pittorico, alla quale il caso della Pallavicini resta naturalmente estraneo. Lo sforzo per fonderlo in una unica visione artistica si è dimostrato superficiale e artificioso. Lo sfilare delle serene rappresentazioni mitologiche viene interrotto dal pretesto evidente, a cui esse sembrano appiccicate, come paragoni e metafore morte, da accademia. Sembrano; perchè, in effetti, come si è visto, la bellezza e la vita di questa lirica è invece, tutta, nella mitologia, e la sua deficienza e la sua falsità nel pretesto che forma la trama.

Il contrasto fondamentale della lirica alla Pallavicini diventa molto meno evidente nella gemella *All'amica risanata*, la quale può dirsi un idealizzamento e un perfezionamento ulteriore della prima. Il poeta, che ha acquistato una maggiore potenza d'intuizione e una più squisita sensibilità, non si farà cogliere in fallo così agevolmente come è avvenuto nella lirica precedente. Ed anzi, per essere giusti, questa nuova ode è in sè stessa quasi tutta compiuta e perfetta sino alla fine e, se un contrasto vi sussiste, non è interno, ma esterno alla poesia. Mi spiegherò meglio. In questa lirica la mitologia si compenetra interamente col concetto principale, e davvero l'amica risanata è vista con gli occhi d'un poeta ellenico di razza, cui la mitologia sia viva e presente nell'anima, perchè è anche viva e presente nell'anima di tutto il popolo che la leggerà. Il Foscolo ha compiuto il miracolo, che non gli era riuscito di compiere nella lirica precedente, di obliarsi interamente nel mondo mitologico dell'antica Grecia, trasportandovi la donna del suo cuore. Egli è diventato un poeta greco, che canta grecamente:

> ond'io pien del nativo
> äer sacro, su l'itala
> grave cetra derivo
> per te le corde ëolie...

ed ella una fanciulla greca, che tiene negl'intimi recessi della sua dimora la statua di Venere e la incorona di mirto:

E quella a cui di sacro
mirto te veggo cingere
devota il simulacro,
che presiede marmoreo
agli arcani tuoi lari
ove a me sol sacerdotessa appari...

Non si tratta più di metafore e di paragoni e di iperboli complimentose. Quando il poeta incomincia a cantare la sua donna, l'amica risanata, non ha più alcun legame col mondo reale; è un'amica, mi si permetta l'espressione, risanata alcune centinaia d'anni avanti Cristo e non già nel 1800. Il poeta, naturalmente, la canta secondo i modi del suo tempo e, dovremmo dire meglio, secondo i modi del tempo e del mondo della sua fantasia, fin dal primo verso. L'oblio del presente è assoluto e perfetto, l'isolamento completo, e tutto diviene dunque naturale: le Ore, ministre di farmachi e le Ore ancelle d'amore, e persino il passaggio alquanto pindarico:

Mortale guidatrice
d'oceänine vergini
la parrasia pendice
tenea la casta Artemide...

coi ricordi mitologici, in verità, un po' lunghi, che seguono, i quali servono per dire che c'era anche la speranza che l'amica risanata potesse divenire Dea, visto che tante Dee, prima, furono semplici donne mortali. Sarebbe lo stesso che un poeta cristiano dicesse di sperare che la sua

innamorata possa andare in Paradiso e magari essere santificata. La cosa è naturale e non cade nel dilettantismo accademico, a patto che si dimentichi il Foscolo, la Fagnani, l'anno 1800, e via discorrendo. A dire il vero, fin qui niente può rompere il nostro isolamento e trarci dall'oblio contemplativo. Ed anzi, questo oblio della realtà e del mondo presente appare completo. Il contrasto è, se mai, posteriore, d'indole storica e non già artistica, e potremo osservarlo alla fine della lettura, cessata la contemplazione estetica, pensando che il Foscolo scriveva nel 1800 per l'Antonietta Fagnani che aveva allora venti anni, e a tutte le particolarità della cronaca di quegli amori. Se non che tre versi sopravvengono, che non dovevano esserci, gli ultimi di questa strofa:

> Are così a Bellona,
> un tempo invitta amazzone,
> diè il vocale Elicona;
> ella il cimiero e l'egida
> or contro l'Anglia avara
> e le cavalle ed il furor prepara.

Questi tre versi, del tutto inutili e messi forse lì per riempiere la strofa, ci fanno precipitare in un attimo dalle cime del Parnaso, così serene, sulle basse e nebbiose piagge inglesi, attraverso un volo di diecine di secoli. Non c'è altro da fare che fingere di non capire, come se si trattasse di una qualsiasi guerra del tempo di Temistocle, voluta dalla Dea Minerva, e passare

innanzi. Altrimenti, come si potrebbe prendere sul serio la strofa seguente, così classicamente solenne con le sue involuzioni, e col mirto e i lari e la sacerdotessa, che abbiamo su riportata:

E quella a cui di sacro
mirto te veggo cingere...

La verità è che il Foscolo è ancora un po' ammalato di accademia, terribile infezione questa, che ha rovinato tanta parte della poesia italiana. Noi abbiamo già osservato che le due liriche ora esaminate, sono state concepite e composte secondo i « modi ellenici », con immagini e fantasie e perfino parole proprie del mondo ellenico e classico in generale, e non già secondo immagini e forme proprie della età in cui il Foscolo viveva. In una parola, è avvenuto questo, che il Foscolo non ha avuto la potenza di trasformare fatti dell'età sua in materia d'arte, direttamente, come un pittore grande può fare del paesaggio che ha dinanzi, sibbene attraverso le trasfigurazioni già operate da molti altri poeti, attraverso il mondo della sua cultura. Il Leopardi, ancora agli inizi, vuol dirci che la virtù è un nome vano, ovvero che nel mondo solo le apparenze hanno valore e che alla stirpe umana è nemica la natura, e simili? Ebbene, egli non ce lo dice direttamente; va a pescare nel mondo della sua cultura il simulacro di Bruto minore ovvero di Saffo, e se ne riveste, e finge di parlare per bocca di quei due infe-

lici. Appunto, questo è ciò che è da chiamare accademia, questo servirsi di uno scenario e di marionette proprie di mondi diversi dal nostro e per religione e per abitudini e per civiltà. E intendiamoci: non dico che il Caronte dantesco sia accademico: dico che è accademica la Saffo leopardiana, e la differenza di un tale asserto è profonda. Se il Leopardi avesse avuta la possibilità di rappresentarci la sua Saffo come Dante il Caronte, noi non avremmo che ridire. Non possiamo invece soffrire in una lirica il mischiarsi ibrido della propria ispirazione e del proprio io a figurazioni estranee al mondo di quella ispirazione e di quell'io. Il Leopardi più tardi gettò lungi da sè simili scorie di cultura: e ci rappresentò sè stesso e la natura immediatamente, e parlò da sè, senza bisogno di manichini accademici. Nè Silvia, per essere una creatura mirabile d'un poeta ellenico, ebbe bisogno dei ricordi mitologici e tanto meno di essere deificata. Il Leopardi non teme di dirci che egli sentiva « il rumore del telaio », mentre vigilava sulle « sudate carte ». La realtà è vista come tale direttamente dall'animo del poeta. Solo che questo poeta la trasfigura in arte semplicemente attraverso le sue pupille.

Il Foscolo, dunque, è ancora, in queste due liriche, dominato dalla tradizione. E tuttavia egli aveva modo di sfuggire al pericolo. Avevamo già osservato a proposito della prima lirica alla Pallavicini, come, a parer nostro, il mondo proprio della fantasia del poeta in quel tempo fosse

un mondo plastico-pittorico mitologico, e, cioè, il suo temperamento fosse portato ad una pura contemplazione della linea e del colore attraverso le figurazioni serene della mitologia greca. Il mondo reale con i suoi terribili ed incalzanti eventi, in quanto artista, non lo interessava. Le sue intuizioni poetiche balenavano come raggi luminosi al sorgere nel suo pensiero dei ricordi del passato, quelli specialmente del mondo antico. Pure, il Foscolo avrebbe potuto soddisfare alle sue tendenze e seguire in tutto le sue aspirazioni, riuscendo artista e poeta grande, senza incorrere in alcun contrasto e, peggio, nell'accademia. Bastava che egli, come ai nostri giorni taluna volta il D'Annunzio, lungi da ogni pregiudizio teorico, abbandonandosi in tutto alle tendenze del suo temperamento, formasse liriche tutte mitologiche, di carattere plastico, pure e semplici contemplazioni della bellezza attraverso i vari atteggiamenti d'un bel corpo femminile. E che proprio questo il Foscolo in fondo abbia voluto e sia riuscito in parte a compiere nelle più belle strofe delle sue due famose liriche, è provato da ciò, che le due figure della Pallavicini e dell'amica risanata non hanno tra loro alcun carattere di differenziamento salvo che nei titoli delle odi. Un critico che non conoscesse alcuna nota biografica intorno al Foscolo potrebbe credere che l'amica risanata non sia altro che la Pallavicini medesima, risanata dopo la caduta da cavallo, come il poeta stesso augurava alla fine della prima poesia. Perfino molti dei

concetti della prima lirica riappariscono più sviluppati nella seconda e l'amica risanata è ricordata nel momento della danza come la Pallavicini, e i suoi occhi sono pericolosi come quelli della prima. Tutte e due sono deificate, tutte e due hanno, insomma, i medesimi caratteri impersonali e generici della donna bella ed anzi della donna ellenica bella e, meglio, della donna ellenica convenzionalmente bella. E tutto ciò malgrado che l'amica risanata, che noi sappiamo essere la Fagnani, fosse ardentemente amata dal Foscolo, tanto che il poeta al tempo in cui componeva la lirica, le aveva già scritto le sue lettere amorose piene di passione. È incredibile che in tali condizioni il nostro poeta, che pure aveva dimostrato di essere assai incline al sentimentalismo, riesca ad astrarsi così completamente dalla prepotente realtà del suo amore per perdersi in un'anonima e un po' fredda deificazione della sua donna, vista nè più nè meno che come una statua di Venere. Non c'è che una sola via per comprendere queste due liriche del Foscolo: ritenerle due ispirazioni elleniche di plastica e di colore, la seconda più compiutamente e serenamente bella, che preludono alle Grazie, anch'esse un po' guastate, specialmente la prima, dalla illusione del pretesto e dal pregiudizio di volerle rendere attuali, quasi che una bella statua di Venere non possa essere attuale di per sè stessa, senza l'artificio d'un nome e d'una significazione modernissima. Certo sarebbe assai facile rintracciare, nelle altre opere del Foscolo, le varie

teorie di estetica e di arte che spesso guastarono o resero meno vitali le manifestazioni del suo genio poetico. Se non che noi, fedeli all'indirizzo propostoci, non ci occuperemo di esse se non nel caso siano evidenti nell'opera che noi esaminiamo.

III

I SONETTI

I sonetti, che in generale nelle edizioni molteplici delle poesie del Foscolo si pubblicano dopo le due liriche alla Pallavicini e all'amica risanata, non sono tutti, com'è noto, cronologicamente posteriori. Nell'edizioni, poi, non si seguono in ordine cronologico, cosicchè, se noi considerassimo il preciso svolgimento della lirica foscoliana, dovremmo seguire nel nostro esame un altro ordine, che non sarebbe del tutto sicuro, perchè, sovente, le notizie che abbiamo intorno alla data delle varie composizioni, sono incerte e fallaci. Ma ci basta fissare i caratteri generali delle tendenze poetiche del Foscolo, nel periodo che comprende le liriche della adolescenza. Abbiamo osservato il carattere prevalentemente plastico e pittorico delle due Odi, riallacciantisi alle prime intuizioni del poemetto *La Pietà e la Giustizia*; osserveremo ora i caratteri generali dei sonetti, che indubbiamente sono ispirati, specie i migliori, dall'altra, certo più profonda, tendenza poetica dello spirito del

Foscolo, e di cui i primi indizii scorgemmo negli sciolti *Al Sole.* Ad ogni modo appare fin d'ora ben chiaro che, mentre sono inscindibili i caratteri di somiglianza fra le due Odi, altrettanto inscindibili sono i caratteri che legano questo bel serto di sonetti. Così che possiamo benissimo, per comodo di studio, distaccarli dalle Odi, riunendoli in un nuovo gruppo, d'intonazione e di significato assai differente.

Il primo sonetto e il più famoso, che apre la serie, è quello *Alla Sera,* al quale mi pare davvero un non senso attribuire l'epiteto di « solennissimo » come fa, troppo alla lesta, il Donadoni. Questo sonetto *Alla Sera* parla due linguaggi ben differenti: uno tutta grandiosità eloquente, che serve a produrre un'enorme impressione sui lettori superficiali, incapaci di sentire la poesia nel senso profondo e riposto della parola; l'altro, tutto soffuso di un'indefinita e dolce melanconia, sperdentesi man mano in una rassegnazione arcanamente serena, ed è quello con cui esso parla all'animo mio. Trovo, in fondo a questa breve lirica, pur così perfetta, quella stessa « intimità dolce e melanconica », di cui parlava il De Sanctis, appunto a proposito dei sonetti foscoliani. La solennità non c'entra ed è una vera fortuna che non c'entri. Si capisce che ad un lettore, come si dice comunemente, « montato », quella stupenda mossa iniziale debba apparire religiosamente solenne: « Forse perchè della fatal quiete, ecc. », e magari gli possa parer di vedere il solitario Fo-

scolo, coi capelli arruffati sulla fronte, urlarla con gran gesto oratorio alla veniente sera. Ma, quel primo verso a me sembra sgorgato dal più profondo dell'anima, da un senso indefinito di rassegnazione lievemente accorata ancora e da un desiderio soave e melanconico di pace. Basta guardare all'intima, quasi familiare delicatezza delle parole che seguono « a me sì cara vieni », per accorgerci che l'intonazione del sonetto non è per nulla solenne. « Forse mi sei tu tanto cara perchè mi vieni a parlare della morte! », esclama il poeta. Certo per questo gli è tanto cara, pensiamo noi. Ma la lievissima amarezza si è già dispersa tra le nubi estive e i zefiri sereni che corteggiano la bruna Dea, e il cuore del poeta rammenta intanto altre sere più tristi e più tenebrose piene di nevi e di tempeste:

> e quando ti corteggian liete
> le nubi estive e i zefiri sereni,
> e quando dal nevoso aere inquiete
> tenebre e lunghe a l'universo meni...

Quanta potenza di rappresentazione nell'ultimo verso e nella mossa immensa « a l'universo meni »! Il poeta si è obliato in questa contemplazione e si è ancora di più accostato all'intima essenza della sera. Sente di amarla di più, sente che tutta la sua anima si apre ora per mille varchi dinanzi alla veniente:

> sempre scendi invocata, e le secrete
> vie del mio cor soavemente tieni.

Straordinaria efficacia di quell'« invocata », che parte dalle più occulte e misteriose profondità del cuore del poeta! « Sempre scendi invocata ». Prima aveva esclamato soltanto: « Forse vieni a me sì cara perchè mi parli della morte ». Ora non più; ora tutto il cuore invoca la sera, perchè lo fa « vagare coi suoi pensieri, sulle orme che vanno al nulla eterno », perchè intanto « fugge questo reo tempo », tempo pieno di tumulto, di sangue, di sciagura, e perchè

> ... mentr'io guardo la tua pace, dorme
> quello spirito guerrier ch'entro mi rugge.

Non ora, si sa, ma prima e dopo. E il sonetto è finito. Esso era tutto contenuto nella esclamazione: « Forse perchè ecc. » Amarezza, accoramento, tristezza, tutto si sperde nella visione obliosa e rassegnata della sera che somiglia alla morte. Così il sentimento della natura e il sentimento della morte si fondono insieme in quel senso arcanamente sereno dell'infinito, che vibra nell'ultima parte del sonetto. Ricordate gli sciolti al Sole?

> e sol la *notte* aspetto
> che mi copra di tenebre e di morte.

Questo diceva al Sole il poeta giovinetto, meno rassegnatamente e meno sinceramente forse. Ed anche più sentimentalmente, perchè mancava la potenza serenatrice del genio. Ma il giovinetto che di fronte allo splendido sole invocava le tenebre e la pace del nulla, era ben lo stesso

poeta, che invoca la sera, immagine della morte. La tendenza più sentimentale del Foscolo è cresciuta, dunque, sino a manifestarsi in luce di poesia dolcissima e profonda; ed anzi, posso dirlo sin d'ora, ripromettendomi di tornarvi su a suo tempo, questa breve purissima lirica *Alla Sera* io credo sia, tra le poesie del Foscolo, un capolavoro veramente compiuto. —

Un altro sonetto ha indubbiamente molti caratteri di somiglianza col precedente, ispirato anch'esso dallo stesso indefinito e nostalgico desiderio di pace, e dal contrasto fra i vani tumulti della vita e la quiete illimitata della morte; voglio dire il sonetto *In morte del fratello Giovanni*. Profondamente sentito anche questo, ma più limitato di quello alla Sera, ove l'ispirazione si slarga per le immensità dell'universo, attingendo le serenità inaccesse. Qui il sentimento resta fra la tomba del fratello e la solitaria casa materna; e tutto è più vicino a noi, più determinato, più visibile e concreto. Anche qui vi è la mirabile mossa iniziale:

> Un dì, s'io non andrò sempre fuggendo
> di gente in gente...

che apre dinanzi al pensiero il sogno nostalgico e doloroso d'un errabondo eterno. Ma poi, subito, il sentimento del poeta si raccoglie:

> mi vedrai seduto
> sulla tua pietra, o fratel mio, gemendo
> il fior de' tuoi gentili anni caduto.

È efficacissima quella nuda parola « pietra », così, senz'altro; e tenerissime quelle che seguono, quasi scritte con le lagrime agli occhi. Stupendamente vera è, poi, l'immagine dolorosa della madre, che viene accanto alla tomba per parlare col figliuolo morto, che non può rispondere, dell'altro figlio lontano. Tutto ciò in due versi, così che anche la seconda quartina può chiudersi con i tristi accenti del poeta:

Ma io deluse a voi le palme tendo
e sol da lungi i miei tetti saluto.

« A voi », dice il poeta, come fossero vivi ambedue, la madre, e anche il povero fratello che è ormai « cenere muto ». E vivo è infatti quest'ultimo nel pensiero del poeta, vivo tanto che egli può dire:

Sento gli avversi Numi, e le secrete
cure che al viver tuo furon tempesta,
e prego anch'io nel tuo porto quïete.

In questo sonetto non vi è più il « forse » che abbiamo trovato in quello *Alla Sera*; il desiderio della morte, che è tutt'uno con l'idea della pace, è esplicitamente espresso: « E prego anch'io nel tuo porto quïete ». E non basta la rinunzia generica. Il poeta v'insiste con particolari angosciosi, quasi a dimostrare che ormai egli non ha davvero più timore della morte, e che veramente egli la invoca:

Questo di tanta speme oggi mi resta!
Straniere genti, almen l'ossa rendete
allora al petto della madre mesta.

Preferisco la variante con l'« almeno », che dà più rilievo al concetto e continua l'amarezza profonda e pur rassegnata del primo verso « Questo di tanta speme... ». La cruda nudità delle « ossa », in questa terzina, è ancora più efficace dell'altra parola « pietra » della prima quartina. Il Foscolo, da artista grande, possiede il dono di scolpire profondamente, senza esitazione, con la potenza della parola. E un altro dono possiede fin d'ora meraviglioso, quello dell'armonia dell'endecasillabo, che acquista così una forza di eloquenza inimitabile. Con tutto ciò questo sonetto, che è, senza dubbio alcuno, la più dolorosa poesia che il Foscolo abbia scritto, non raggiunge, come abbiamo detto, la superiore bellezza dell'altro *Alla Sera*, e forse appunto perchè troppo doloroso, cioè più vicino alla realtà della vita del poeta. Il sentimento della rinunzia è divenuto più amaro e profondo, invece di elevarsi fino alla serenità, sul gran volo dell'ispirazione.

E ci allontaniamo, sempre più dal capolavoro se, procedendo nell'esame dei sonetti col nostro criterio di aggrupparli secondo i motivi essenziali della loro ispirazione, leggiamo quello dal titolo *Di sè stesso*, generalmente pubblicato subito dopo il sonetto *Alla Sera*. La stanchezza sentimentale, che abbiamo visto profonda nei due precedenti sonetti, è qui invece superficialissima, e si esaurisce quasi nella risonante schermaglia delle parole e nel balenío dei colori retorici. L'enfasi comincia dal primo verso, dove in una metà si parla in prima persona singolare

« Non son chi fui », e nella seconda si adopera il « noi » enfatico: « perì di noi gran parte ». Il resto della quartina è pieno di facilissimi e tradizionali concetti, che non sfiorano neppure la sensibilità artistica del critico. Il « mirto secco » e le « foglie del lauro disperse, che erano speranza del canto della giovinezza » sono così genericamente accademici che ci lasciano freddi. La seconda quartina è brutta senza scampo. Qual lettore intelligente riesce a comprendere che « l'empia licenza », così *tout court*, significa la rivoluzione? E quel « Marte », appiccicato alla rivoluzione da un lato e col vuoto della fine del verso dall'altro, non pare un grosso fantoccio messo a far da palo, e da rima? nonostante la sgargiante pennellata rossa del verso seguente « Vestivan me del lor sanguineo manto »? L'« empia licenza » e, cioè, la rivoluzione francese, in compagnia del mitologico fantoccio di Marte, come due valletti di camera, vestono a rosso il poeta, che non c'è nemmeno lui. Non resta di veramente concreto, e volevo dire di artisticamente concreto, che il bel color rossosangue che c'inonda gli occhi e la mente. Nè la vacuità enfatica e retorica diminuisce; chè anzi si può affermare venga crescendo. Infatti, « l'umana strage », che vien dopo, diventa nel Foscolo « arte e vanto », cioè andiamo dal generico all'astratto, tanto che, insomma, malgrado gl'inevitabili buoni uffici dei commentatori, sempre pronti a scusare gli errori e le deficienze degli uomini già famosi, questa quartina resta così

vuota da non riuscire a pescarvisi dentro neppure il significato letterale. Le due terzine sono migliori, ma non è chi non veda il petrarcheggiare dell'ultima, ove trovasi un intero verso della canzone « Io vo pensando ». In sostanza, si tratta d'una di quelle poesie composte a freddo, quando non si riesce, ed alcune volte per ragioni futilissime, ad attuare in sè medesimi l'isolamento geniale. Trarre conclusioni rispetto allo svolgimento dei sentimenti del poeta da questo raffreddarsi del suo pessimismo che è ormai divenuto maniera, non mi pare sia giusto. Poichè, insomma, non è il pessimismo del poeta che si è raffreddato, ma si è momentaneamente indebolita l'intuizione che poteva elevare quel sentimento a rappresentazione artistica. Restano pertanto i caratteri esteriori dell'arte del Foscolo e, cioè, il gesto oratorio e il verso sonoro; manca l'essenza, il mondo interiore, che è supplito dalle immagini retoriche e dalle parole astratte e prosaiche.

Il sonetto *A sè stesso*, che ripete l'intimo contrasto dell'animo del poeta, dal quale nasce quella irrequieta ed amara scontentezza di sè medesimo che già si rende evidente nelle terzine del sonetto precedente, dobbiamo considerarlo meglio riuscito, sebbene anch'esso ricada qua e là nei concetti accademici e tradizionali. Certo, la prima quartina è largamente ispirata, e mi piacciono molto i due versi ultimi pieni di grandiosità oscura:

> ... precipita, portando entro la notte
> quattro tuoi lustri, e oblio freddo li fascia.

Ma non può dirsi lo stesso delle «fatiche dotte», che vengono dopo, e sono una ben misera cosa di fronte agli immani abissi del tempo che abbiamo intravisti. E la perifrasi «A chi diratti antico» per «i posteri» è artificiosa, e insomma la stessa esortazione a sè stesso di lasciare «esempi con le fatiche dotte» mi sa di biblioteca. Invece, è robusta e forte la terzina:

> Figlio infelice e disperato amante,
> e senza patria, a tutti aspro e a te stesso,
> giovine d'anni e rugoso in sembiante,
> che stai?.....

E si ricade un po' nel tradizionale e nel comune con il concetto abusato che «breve è la vita e lunga è l'arte», e con l'ammonimento morale che segue, sebbene espresso con efficacia. Dopo quell'amaro e anche tragico «che stai?», occorreva qualche cosa di diverso che un proverbio d'Ippocrate, rimeggiato anche dall'Alfieri, e l'ammonimento morale generico che abbiamo notato. Occorreva forse l'ultima terzina del sonetto *Alla musa*:

> Però mi accorgo, e mel ridice Amore,
> che mal pônno sfogar rade, operose
> rime il dolor che deve albergar meco.

Si sente subito che qui il poeta è più sincero; e meglio ancora lo sentiamo, se leggiamo la terzina al suo posto naturale, dopo la prima così bella e soave

> E tu fuggisti in compagnia dell'ore,
> o Dea! tu pur mi lasci alle pensose
> membranze, e del futuro al timor cieco.
> Però mi accorgo...

E infatti questo *Alla musa* è un bel sonetto, in cui dolcemente si diffonde quel sentimento d'indefinita tristezza che è il più profondo e sincero nell'animo del Foscolo, e che, anzi, costituisce la caratteristica più essenziale della sua personalità di poeta.

Il famoso *Ritratto*, nella duplice lezione in cui viene pubblicato, dovremmo mentalmente considerarlo nel gruppo dei sonetti più soggettivi che siamo venuti esaminando. In verità, preferisco non occuparmene affatto, perchè stimo del tutto ragionevole quello che ne disse il Carducci: « L'enumerazione chiunque la faccia, non sarà mai poesia ». Si tratta, infatti, di una poesia costruita, che non ha valore artistico, e dunque tiriamo innanzi senza preoccuparci se il Foscolo si lasci cogliere nel suo difetto di vanità e di ostentazione, che è certo uno dei lati non belli della sua personalità morale.

Il sonetto *A Zacinto*, uno dei più celebri, possiamo unirlo agli altri già esaminati, perchè vi son tracce, nell'ispirazione, del sentimento profondo e nostalgico di tristezza, che pervade l'altro *In morte del fratello Giovanni*: al quale mi pare che resti inferiore. Anzitutto, la troppo involuta costruzione del troppo lungo primo periodo, attraverso la quale le belle immagini perdono di rilievo e soffrono dei legami che le costringono nel breve giro del verso e delle strofe, comincia a non ben disporre l'animo del lettore. Tutte e due le quartine e la prima terzina formano un solo periodo:

Nè più mai toccherò le sacre sponde
ove il mio corpo fanciulletto giacque,
Zacinto mia, *che* te specchi nell'onde
del greco mar *da cui* vergine nacque
Venere, e fea quelle isole feconde
col suo primo sorriso, *onde* non tacque
le tue limpide nubi e le tue fronde
l'inclito verso di *colui che* l'acque
cantò fatali, ed il diverso esiglio
per cui bello di fama e di sventura
baciò la sua petrosa Itaca Ulisse.

Riassumendo: *ove*, *che*, *da cui*, *onde*, *colui che*, *per cui*. L'effetto di questi congiungimenti, che finiscono col divenire per la loro insistenza prosaici, è tale da sminuire alquanto la luce del primo sorriso della virginea Venere, la serenità del cielo ove anche le nubi sono limpide. Ma è stupenda l'immagine di Ulisse:

.... ed il diverso esiglio
per cui bello di fama e di sventura
baciò la sua petrosa Itaca Ulisse.

Meraviglioso verso quest'ultimo, nel quale par di sentire un'eco del lungo ansioso errare di Ulisse lontano dalla sua patria, e tutto l'immenso affetto e la tenera gioia con cui egli, approdando, si chinò a baciare la «sua petrosa Itaca». Quanta verità in queste tre parole, così affettuose! Un'isola sterile e petrosa, ma non perciò meno bella e meno cara agli occhi dell'esule lunghissimamente fortunoso. È più facile sentire che spiegare la riposta bellezza e l'infinita poesia di questo verso, che da solo vale tutto

il sonetto, ed anzi lo conchiude, come una luminosa ma irraggiungibile speranza del poeta che l'ha scritto. Tanto è vero questo, che egli ha appena ricordato il destino di Ulisse, e già il volto gli si china tristemente nel dolore:

> Tu non altro che il canto avrai del figlio,
> o materna mia terra; a noi prescrisse
> il fato, illagrimata sepoltura.

I *Sepolcri* sono ormai vicini. Si sentono nell'aria; non manca che uno stimolo esterno, che sia come lo scoppio della scintilla, il *fiat* che provochi il rivelarsi d'un nuovo mondo poetico.

Restano ancora i quattro sonetti di carattere passionale e amoroso, e quello *All'Italia*, il quale ci riporterebbe molto indietro, alle poesie più giovanili, quando il genio del poeta era in formazione. Tale sonetto, infatti, non è poesia, ma uno sfogo accademico senza valore artistico. Per tanto non vi ci soffermeremo, essendo inutile eseguirne una troppo facile demolizione.

Quanto ai sonetti di tema amoroso, dirò francamente, e senza esitazione, che essi non mi sembrano degni di quella ammirazione e di quelle lodi generalmente loro tributate dai letterati e dai critici. Tutti e quattro questi sonetti mi appaiono quasi « costruiti »; e se in essi trovo armonia di ritmi e magnifica eloquenza di stile, non so scorgervi un sincero e profondo sentimento d'amore. Furono essi scritti (avvertono gli eruditi e i biografi) per la giovinetta pisana Isabella Roncioni. E può darsi benissimo che sia

così; ma è anche indubitabile che la donna di questi sonetti è ritratta in maniera del tutto impersonale, astratta, con pennellate generiche e usuali. E altrettanto impersonale, mi si passi il paradosso apparente, è il sentimento soggettivo del poeta, il quale non sa trovare un concetto che non sia di origine petrarchesca. Le situazioni dei sonetti amorosi infatti, eccetto quella del quarto, sono imitate dal Petrarca, e, come vedremo, non solo le situazioni. Se della Roncioni s'intende parlare o di qualsiasi altra donna reale, questa donna, nei sonetti, è un pretesto, al pari della Pallavicini e dell'amica risanata: con questa differenza però, che nelle due odi il poeta si abbandona alle sue tendenze plastiche, cosicchè, dunque, la donna, se anche è un pretesto, s'idealizza fino a diventare la Dea della bellezza e riesce ad apparire sotto altra specie degna della contemplazione estetica, laddove nei sonetti, essendo la donna guardata non più direttamente nelle sue forme esteriori, ma attraverso i sentimenti di amore che ha risvegliati nel cuore del poeta, poichè questi sentimenti o non esistono o sono deboli o sono più che altro effetto di suggestione, ne consegue che il pretesto, e cioè la giovinetta Roncioni, non può essere servita ad altro che alla composizione di alcuni sonetti amorosi, « voluti » dall'autore, forse per desiderio d'imitare il Petrarca. Necessariamente quindi la sua immagine doveva risultare sbiadita e imprecisa. Insomma, per concludere, noi non abbiamo un sentimento d'amore

del Foscolo che riesca a realizzarsi nella sua sincerità e originalità nei quattro sonetti indicati, e che possa distinguersi, diciamo pure, dai sentimenti d'amore realizzatisi nella poesia del Leopardi, del Petrarca, di Dante, così profondamente diversi fra di loro. Questo sentimento d'amore del Foscolo non ha di caratteristico, come si vedrà subito, che l'eloquenza della forma, l'iperbole e il tono un po' melodrammatico; e, se mai, tale caratteristiche son la prova della sua intima deficienza. Ma esaminiamo da vicino questi sonetti, cominciando da quello intitolato *Di sè stesso.*

> Perchè taccia il rumor di mia catena
> di lagrime, di speme e di amor vivo,
> e di silenzio, chè pietà mi affrena
> se con lei parlo o di lei penso e scrivo.

In parole più semplici, lasciando da parte la « catena » stereotipata, e quella brutta « pietà », che si assume l'incarico di mettere il « freno » al poeta, questi vuol dirci, che, per non far sapere agli altri la sua passione, soffre in silenzio e non si sfoga a scrivere o a dire ogni cosa alla sua donna, per non mancarle di rispetto. È una situazione trecentistica-petrarchesca che non ci commuove più, perchè ha del tutto perduta la primitiva ingenuità, ovvero la suggestiva pensosità ed armonia intima e lenta che avrebbe saputo infondervi il Petrarca; ed ha acquistato invece una sonorità a freddo e un fare oratorio, che ci fanno accorti subito della

sua falsità. E meglio ce ne accorgiamo, passando alla seconda strofa:

> Tu sol mi ascolti, o solitario rivo,
> ove ogni notte Amor seco mi mena;
> qui affido il pianto e i miei danni descrivo,
> qui tutta verso del dolor la piena.

Non sentite come è enfaticamente oratorio quell'insistere « Qui affido il pianto..... qui tutta verso ecc..... »? E quell'Amor, che mena seco il poeta sul rivo solitario, come si fa a non riconoscerlo per una vecchia figurina del trecento? Le due terzine poi:

> E narro come i grandi occhi ridenti
> arsero d'immortal raggio il mio core;
> come la rosea bocca, e i rilucenti
> odorati capelli, ed il candore
> delle divine membra, e i cari accenti
> m'insegnarono alfin pianger d'amore.

sembrano assai più sentite; ma le immagini un poco comuni, incitate da quelle « e » congiunzioni, precipitano verso la fine senza che la nostra sensibilità resti troppo commossa, per es., dalla luce dei grandi occhi ridenti. Qualche commentatore osserva che il verso finale sarebbe meglio sostituirlo con la variante: « M'insegnarono alfin che cos'è Amore ». Brutta cosa, davvero, quando in un sonetto, si possono sostituire da un commentatore, indifferentemente, versi di suono e d'immagini diversi. Del resto, secondo l'umile mio parere, l'un verso vale l'altro, ap-

partenendo l'uno e l'altro alla categoria delle frasi fatte. —

Anche il secondo sonetto *Alla sua donna* ha molti dei caratteri del primo. Tuttavia la prima quartina riesce a sollevarsi a rappresentazione artistica, specialmente con l'immagine della notte:

> ma poi quando la bruna
> Notte gli astri nel ciel chiama e la luna,

e con la bella armonia che tutta la pervade. Ma nella seconda:

> Dove selvoso è il piano e più deserto
> allor lento io vagando, ad una ad una
> palpo le piaghe onde la rea fortuna,
> e amore, e il mondo hanno il mio cuore aperto,

siamo di nuovo, come vedete, in compagnia d'un Petrarca reso alquanto enfatico; e questo ci dispiace moltissimo perchè ricordando il meraviglioso sonetto:

> Solo e pensoso i più deserti campi
> vo misurando a passi tardi e lenti,

la nostalgia del vero e maggiore Petrarca, ci fa dimenticare del tutto quello un po' accademico in persona di messer Ugo. E allora non sappiamo prendere sul serio «le piaghe», che nientemeno il poeta dice di palpare, e che rimano così facilmente per mezzo della facilissima «rea fortuna» col verso precedente. E ci è impossibile, andando oltre e incontrandoci col pino della prima terzina:

> Stanco m'appoggio ora al troncon d'un pino,

non rammentarci di quell'altro pino d'una canzone petrarchesca, cosicchè, pur ammirando, come fanno i professori, l'armonia imitativa del verso:

> ed or prostrato ove strepitan l'onde,

non sappiamo, per farla breve, commuoverci abbastanza al grido alquanto melodrammatico finale:

> Luce degli occhi miei, chi mi t'asconde?

con cui il sonetto termina, e che (guardate combinazione) non è del Foscolo, ma nientemeno dell'accademico Lamberti, « l'uomo dottissimo », contro cui il poeta appuntò più tardi i versi suoi inaciditi dal sarcasmo. Anche qui i commentatori osservano, che questo sonetto è il rifacimento di un altro di data anteriore (novembre '97); così che il Foscolo non lo avrebbe potuto in origine comporre per la Roncioni, ma per qualche altra donna. Lo rimise poi a nuovo per la Roncioni. Ora, questo gesto di rimettere a nuovo un sonetto per offrirlo a una nuova amante, è davvero curioso, perchè fa pensare a un innamorato buon massaio, innamorato, sopratutto, dell'economia. Comunque, il sonetto della prima redazione è addirittura insignificante; giacchè le immagini e la forma puerili mancano della bella eloquenza, che è il carattere esterno, la maniera delle poesie del Foscolo, e che certo, si ritrova anche nella seconda edizione del sonetto, quella che abbiamo esaminata.

Dove l'eloquenza foscoliana raggiunge ancora un tono più alto, è nel terzo sonetto amoroso, quello *Alla sua donna lontana,* il quale pare sia anch'esso « trasportato », e, cioè scritto prima per una donna e poi rivolto ad un'altra. In questo sonetto, come dicevo, l'eloquenza dello stile, l'impeto del verso sono tali, che, a prima vista, sembra rivelino spontaneità e sincerità d'ispirazione. Ma in ultimo ci avvediamo che resta piuttosto nell'aria e nel nostro orecchio un'armonica risonanza di ritmi, che non nell'intimo dell'animo la dolcezza della commozione estetica. E se discendiamo all'analisi del perchè delle nostre sensazioni, facilmente scopriamo il magnifico giuoco del poeta. Pensate un poco. Egli è sulla riviera ligure, lontano dalla sua donna, come si rileva dalla prima quartina, per colpa sua:

> *Meritamente,* però ch'io potei
> abbandonarti, or grido alle frementi
> onde che batton l'alpi, e i pianti miei
> sperdono sordi del Tirreno i venti.

Ed ecco nella seconda son « uomini e dei » che lo hanno cacciato « in lungo esilio », « fra spergiure genti ». La lontananza diventa un « lungo esilio », la propria volontà si trasforma nel « fato », i contadini della riviera, ribelli al regime repubblicano, diventano, di punto in bianco, « spergiure genti », genericamente incomprensibili. È una montatura iperbolica che c'induce a far mentalmente la tara anche agli im-

peti passionali della prima quartina « or grido alle fermenti onde ecc. » e ai « pianti », che « sperdono sordi del Tirreno i venti ». E così è un magnifico gesto coreografico quello dei versi:

> e queste
> rupi ch'io varco anelando...

e sono coreograficamente impressionanti le « eterne, atre foreste », ove il poeta dorme come una fiera; e melodrammaticamente e iperbolicamente truce la profezia finale:

> Amor fra l'ombre inferne
> seguirammi immortale, onnipotente;

la quale oltrepassa tanto i limiti del verosimile, o meglio, del naturale, da rivelarci il trucco in tutta la sua vaniloquente esteriorità. Quest'ultima profezia è un colpo di grancassa montiana: mentre noi pensiamo ancora, con dolcezza nostalgica, al raccoglimento pensoso e triste con cui finisce il mirabile sonetto del Petrarca, che più su abbiamo citato:

> Ma pur sì aspre vie, nè sì selvagge
> cercar non so, ch'Amor non venga sempre
> ragionando con meco ed io con lui.

Mirabilmente, umanamente semplice e naturale, come sono le immagini di certi sonetti di Dante, mágiche creature palpitanti di vita ar-

cana. Il concetto dell'ultima terzina del Foscolo è, in fondo, il medesimo di quello della terzina del Petrarca, ma elevato alla millesima potenza. Ne consegue che attraverso l'iperbole non è più quello; e dà quasi il senso del grottesco.

Migliore dei tre sonetti esaminati è il quarto *A Firenze*, con cui si chiude la serie a tema amoroso. Migliore, perchè più semplice e sereno nel disegno e nella esecuzione. Ma questa volta il poeta è stato anche più sincero con sè stesso: non si è suggestionato con l'idea di voler pescare un sentimento d'amore profondo, che è probabile non esistesse, per renderlo immediatamente in alcuni sonetti intimamente passionali sul tipo petrarchesco. E, invece, ha guardato la sua donna dal di fuori, inquadrandola nel paesaggio ove ella si moveva. Le due prime quartine sono appunto una « impressione » di Firenze; e si congiungono al resto del sonetto col bel sorriso malizioso, che s'intravede nella mossa leggiadra: « Per me cara, felice, inclita riva... ». Il poeta ha ricordato prima il « furore papale e ghibellino », e poi la casa del « fero vate », che i più identificano con Vittorio Alfieri; ma, soggiunge, a me non importa nulla di tutto questo, e Firenze mi è cara per ben'altro, perchè le sue rive sono quelle

> ove sovente i piè leggiadri mosse
> colei che vera al portamento diva
> in me volgeva sue luci bëate,
> mentr'io sentia dai crin d'oro commosse
> spirar ambrosia l'aure innamorate.

Ancora una volta ricomparisce la Diva! tanto che le sue luci sono « beate » e l'aure intorno ad essa spirano « ambrosia ». Ancora una volta abbiamo dunque la deificazione della donna vagheggiata; ma qui si tratta d'un paragone, e, del resto, la mossa iniziale così umana nella sua spontaneità, soverchia abbastanza il divino artificioso del paragone. Il « colei » a principio del verso ci dà il senso della femminilità e vela le freddezze marmoree della generica e astratta Diva. Importa, intanto, notare, come il Foscolo, esteriorizzando il suo sentimento d'amore nella pittura della sua donna, sia riuscito a far poesia meglio che altrove ove volle essere più soggettivo. È certo che in questo sonetto a Firenze, non c'è più il Foscolo-Petrarca, vale a dire un Petrarca fuori posto e in delirio, che passa il giorno dormendo, e la notte abbiamo visto passeggiare lungo i ruscelli urlando: « Luce degli occhi miei, chi mi t'asconde? ». La donna è invece, come dicevo, guardata nella sua esteriorità appunto mentre incede e volge gli occhi verso il poeta, tra le due sponde, così suggestive di colori e di ricordi, di Firenze.

I quali però sono pericolosi e, senza volerlo, per associazione d'idee, noi ricorriamo con la mente a un'altra donna incedente sulle rive dell'Arno e a un altro poeta che la ritrasse inimitabilmente appunto in quella situazione. E allora quanto non ci sembra più vera e più artisticamente concreta nei suoi attributi umani, nel suo, direi quasi, invisibile idealizzamento, la Beatrice

di Dante, che non questa donna del Foscolo! Come sembrano inefficaci e generici i tratti del Foscolo (sebbene egli sia tutto inteso a guardare al di fuori e Dante invece debba così profondamente guardare anche in sè stesso per rilevare le impressioni che la sua anima riceve man mano dall'incontro con la sua donna). Quel verso « Colei che vera al portamento diva » sa troppo ora di complimento convenzionale, con l'insistere su quel « vera » realisticamente prosaico, di fronte a quegli altri versi danteschi:

> e par che sia una cosa venuta,
> di cielo in terra a miracol mostrare;

ove la deificazione ideale è compiuta, non retoricamente e artificiosamente dalle parole e dal loro significato letterale, ma sì, realmente, dal mistero soave e indefinibile che emana dalle intuizioni impalpabili del genio. Si dirà: la critica non si fa davvero coi paralleli e i paragoni. D'accordo. Ma io ho ricordato i versi di Dante, solo per rilevare anche meglio la poca profondità di questo sonetto del Foscolo. Cosicchè, per quanto esso sia migliore dei tre precedenti, non cessa di soffrire di alcuni dei difetti in quelli già considerati; per esempio, i tratti generici e un po' convenzionali, e, poi, la solita, in tono minore questa volta, deificazione mitologica della donna amata. La cosa più notevole di questo sonetto a Firenze, e che ad ogni modo ce lo fa piacere, è, ripeto, quella felice e inaspettata mossa della prima terzina, col suo bel sorriso

spensierato: « Per me cara, felice, inclita riva », mossa che mi pare strana in un poeta come il Foscolo, così religiosamente compreso della tradizione storica, e, forse, per questo ci piace di più.

Possiamo ora concludere, dopo l'esame di questi quattro sonetti di tema amoroso, e riportandoci a quanto si disse intorno alle odi *Alla Pallavicini* e *All'amica risanata*, che il sentimento dell'amore si esaurisce pel Foscolo nella contemplazione esteriore della donna amata, quasi costantemente idealizzata fino alla Dea mitologica, e che, solo in quella contemplazione, è la possibilità creativa del poeta. Forse, andando più oltre, si potrebbe osservare che questo atteggiamento costante del Foscolo di fronte alle donne del suo cuore, rivela appunto la poca profondità e sincerità dei suoi sentimenti d'amore. È certo, ad ogni modo, che di questi ultimi, egli non è riuscito a parlarci immediatamente e soggettivamente; quando ha voluto farlo, i suoi tentativi sono naufragati nelle spire delle frasi e dei bei versi sonori ed eloquenti, ma privi di quella intima e pensosa e indefinibile poesia che muove dalle liriche dei grandi poeti d'amore, anche da un semplice frammento di Ibico e di Saffo.

Così siamo giunti quasi alle soglie dei *Sepolcri*; ma è da dire prima brevi parole intorno all'epistola al Monti e agli sciolti *Alla nave delle Muse*. La prima, pervasa da una mesta pensosità, ci sembra dettata dai più intimi sentimenti

del Foscolo; vi ritroviamo quel volo nostalgico dell'esule errabondo già osservato del sonetto *In morte del fratello Giovanni*, e un senso tra orgoglioso e triste della propria solitudine:

> In terra che non apre il seno
> docile a' rai del sole onnipotenti,
> passa la vita sua colma d'oblio;
> Doma il destriero a galoppar per l'onde,
> su le rocce piccarde aguzza il brando.
> e navigando l'Oceàn cogli occhi,
> d'Anglia le minacciate alpi saluta.

Non è la solitudine dell'uomo inerte e sognante; ma di chi si agita, vive, combatte e, solo nei momenti di sosta e di pausa (quando può anche il poeta serenamente salutare, navigando con lo sguardo la distesa delle acque, i monti opposti di quell'Anglia contro cui si preparava la guerra), allora l'esule rivola col suo spirito insoddisfatto dai lidi che s'ammantano di nebbia alle terre luminose della sua seconda patria. E sebbene riapparisca il tono sdegnoso nei versi che, rivolti al Monti, sanno d'un certo sarcasmo;

> Non te desio propiziïante all'ara
> della possanza in mio favor, nè chiedo
> vino al mio desco, o i tuoi plausi al mio verso;

si ritorna subito, prima che il periodo finisca, alla pensosità mesta dei primi versi:

> ma cor che il fuggitivo Ugo accompagni
> ove fortuna il mena aspra di guai.

Pensosità di cui son soffusi anche i versi, certo meno poetici, con cui si chiude la breve epistola: un'altra delle poesie più sincere e rivelatrici dei migliori sentimenti del Foscolo.

Gli sciolti *Alla nave delle Muse* sono frammento d'un poemetto mitologico, l'*Alceo*, che non abbiamo, e, anzi, secondo il Chiarini, meno che un frammento, mancando del principio: un lavoro, cioè, monco e imperfetto. Certo i versi sono bellissimi e non solo formalmente. Il Foscolo si è talmente immedesimato con la tradizione mitologica, da far apparire a noi questo frammento un pezzo di antico poeta ellenico, e lo si legge perciò con molto diletto.

IV

I SEPOLCRI

Siamo arrivati al celeberrimo fra tutti i componimenti poetici del Foscolo, e non posso negare di aver sentita una certa trepidazione, già prima di affidare alla carta le mie impressioni, su quello che, quasi per universale consenso, è anche il suo capolavoro.

Ritorniamo, tuttavia, tranquilli sul cammino intrapreso, con la consueta indifferenza serena di chi si accinge al lavoro usuale di ogni giorno. I nomi dei critici d'ogni statura, che poco fa si affollavano alla mia mente e crescevano la mia trepidazione, sono lontani lontani, confusi in una nebbia che svanisce rapidamente insieme con loro. Io sto scrivendo tra i monti selvosi della Calabria, e intorno è la tranquilla pace delle valli che s'illuminano d'oro sotto lo sconfinato azzurro dei cieli. Ancora un momento di oblio, quasi d'incoscienza o di stasi intellettiva, ed ecco io ricomincio a leggere per la millesima volta i *Sepolcri* di Ugo Foscolo.

> All'ombra dei cipressi e dentro l'urne
> confortate di pianto è forse il sonno
> della morte men duro?

Ahimè! una mano magica ha divelto il mio pensiero e la mia anima da questa larghezza di orizzonti luminosi, e l'ha cacciata, come un uccello impaurito, sulle fredde urne d'un camposanto. Qualcosa di arcanamente solenne come un'armonia religiosa, travolge la mia sensibilità nelle sue spire invisibili. Non ho avuto il tempo di sentire neppure l'immensa amarezza che stilla dalle parole che compongono questo periodo poetico. In verità, esso è piuttosto un preludio sinfonico, un'onda gigante di « erre », vibranti più vaste e sonore sulle cavità tenebrose dei *Sepolcri.*

> Ove più il sole . . . .

Ecco una fuggitiva onda di sole, come avviene tra il passar delle nubi, rapidissima si diffonde tra la mia anima e la visione delle urne. È uno scenario mosso da una mano possente quello che mi passa innanzi. Ma ora, malgrado la dolcezza delle immagini, sento leggermente l'insistenza dei versi:

> Nè da te, dolce amico,...
> Nè più nel cor...

con quel volermi preparare alla persuasione della conclusione infinitamente desolata:

> Qual fia ristoro ai dì perduti un sasso?...

E la rilevo, perchè la conclusione era già sottintesa nel preludio, perchè essa non è una risposta ma un'interrogazione anch'essa, sebbene, con immagini più concrete, e, dunque, ora, l'insistenza di quei «nè» ha un po' dell'artificio oratorio, e un tantino della logica del ragionatore. Appena appena ancora, si badi, una *nuance* indefinibile; ma si sente. Eppure le immagini, sorrette dai «nè», sono così piene di poesia:

> e quando vaghe di lusinghe innanzi...
> nè da te, dolce amico, udrò più il verso...
> nè più nel cor mi parlerà lo spirto
> delle vergini Muse e dell'amore.........

che io mi domando se, per avventura, non mi sono sbagliato. Ecco qua. Non sono le immagini che non sono belle; è l'insistenza esterna ad esse, è l'argomentazione pura e fredda, quella anteriore che le muove, non vista, ad uno scopo diverso dalla creazione d'un bel mondo di poesia, che comincia a sentirsi tra i versi. Si dirà che i *Sepolcri* sono un'epistola. Appunto. La poesia non deve servire a scopi pratici, e il poeta deve dimenticarsene, se mai li ha avuti, nel comporre l'opera sua.

Ma il poeta è già uscito in una spontanea esclamazione di dolore amaro e profondo, che sale dalle più intime profondità del suo cuore:

> Vero è ben, Pindemonte!

ed ha fermato nel verso, per un attimo, con

gesto michelangiolesco l'ultima dea fuggente dal sepolcro desolato:

> Anche la Speme,
> ultima dea, fugge i sepolcri.........

Poi più nulla! Oblio e notte e moto gigantesco e caotico di elementi ciechi e invisibili per gli abissi incolmabili del tempo.

Una pausa solenne, vacua, d'immensità e di tenebre... ed ecco, da lungi, nascere dal seno stesso della notte, la luce fievole, ma rapidamente ingrandentesi di un'Illusione. Un mondo è scomparso, giunto al termine della sua vitalità, si è disfatto in un caos informe di moto e tenebre. Ma la scintilla animatrice di una nuova vita, di un nuovo mondo tremola nell'immensità come astro mattinale dopo una notte di tempesta.

> Ma perchè pria del tempo a sè il mortale
> invidierà l'illusion che spento
> pur lo sofferma al limitar di Dite?

Questa è l'illusione animatrice del nuovo mondo poetico, che il poeta ha creato sulle fredde lapidi dei sepolcri, e sul vuoto della sua anima sentimentale, assetata di religione e priva di fede.

Dovrei ora seguire, sull'ali dell'Illusione, la visione fantasmagorica di questo mondo, attraverso le impressioni della mia sensibilità, così come leggendo il preludio del carme avevo incominciato? Stancherei inutilmente il lettore ormai. L'analisi è sopportabile se usata parca-

mente e se giovi a chiarire tutti i passaggi della sintesi critica. E dunque immaginerò di aver letto tutto, tutto il carme fino all'ultimo verso così meraviglioso:

> e finchè il Sole
> risplenderà su le sciagure umane.

Un senso infinito di rassegnazione e insieme di pietà dolorosa è ora nel mio animo. Se dovessi tradurlo in parole, io direi: — Povero Ettore! a che ti è servito morire per la patria? Il tuo non è che un episodio, rapido e piccolissimo episodio, dell'eterno e infinito dolore umano. Tu avrai onori di pianto, non perchè sei stato un eroico guerriero, un difensore della patria, ma perchè sei stato un uomo che ha molto sofferto, su cui si è abbattuta una di quelle innumerevoli sciagure umane che il bel sole illumina e illuminerà nei secoli, sempre indifferente dall'alto. — Questo io direi con parole stillanti di amarezza. E allora se, a caso, gli occhi mi cadranno sul libro ancora aperto dinanzi in balia della brezza montana che spira dalla finestra, e leggerò:

> A egregie cose il forte animo accendono
> l'urne dei forti.........

un lieve sorriso amaro increspperà involontariamente le mie labbra, come dinanzi a qualche cosa di superficiale e di enfatico nella sua intonazione moraleggiante. E se soffermerò ancora lo sguardo e leggerò:

Io quando il monumento
vidi ove posa il corpo di quel grande...

e noterò l'esaltazione crescente sino all'apostrofe «Te beata gridai...», mi sembrerà certo un'esaltazione nobilissima, ma un poco, e non dico nel senso dispregiativo, oratoria. Anche l'oratoria, infatti, quando è veramente elevata, è impregnata di tanta diffusa poesia. Eppure quei versi «A egregie cose ecc....» dalla meditazione moraleggiante salienti fino all'esaltazione dell'apostrofe «Te beata...», quei versi, dico, rappresentano l'idea centrale dei *Sepolcri*, l'argomento capitale che tutte le altre parti del carme servono a preparare, sostenere, commentare. Che la mia non sia altro che una specie di allucinazione? Quel ritornare così, di colpo, con gli occhi pieni della vastità del caos e del nulla (preludio) e dell'eternità del dolore umano (versi finali), sulle idee intermedie, così ristrette e superficiali in sè stesse, mi avrebbe forse fatto travedere? In verità, io non ne sono persuaso. Di tutto il carme non mi son rimasti in mente profondamente infitti che i versi del preludio e l'esclamazione: «Vero è ben, Pindemonte!...», e l'immagine con cui si chiude la poesia: «e finchè il sole Risplenderà sulle sciagure umane». Il carme comincia con una cruda e desolata rappresentazione del nulla che tien dietro alla morte e il poeta vi aggiunge «Vero è ben, Pindemonte», e vi fa rilevare che il resto è un' illusione, sì che è difficile dubitare che il suo sentimento più profondo sia sempre quello ispiratogli dalle tri-

stezze del pessimismo e dello scetticismo. La fine, poi, dovrebbe essere un'apoteosi dell'eroe, che muore per l'ideale luminoso della patria, e invece questa apoteosi sfuma e svanisce, come nebbia d'oro, nel sospiro amaro di milioni di petti umani affaticati dalla sciagura, tra le lagrime del compianto. Certo, il progresso c'è. Il dolore, che lagrima ed ha pietà del dolore altrui, è pur sempre una manifestazione di vita rispetto al disperato e solitario scetticismo, dagli occhi aridi di pianto. Ma è un progresso lievissimo, se si tien conto dell'intonazione del preludio. Il Foscolo non è un pessimista gelidamente sereno, come talvolta il Leopardi; e, dunque, egli già è disposto al pianto e alla commiserazione fin dai primi versi, e voi ve ne accorgete, come dicevo, dall'intonazione: « Vero è ben, Pindemonte », e, cioè, « pur troppo è così, o Pindemonte! ». Il poeta versa già il suo dolore in grembo all'amico e il suo scetticismo è ammorbidito dai veli d'una sentimentale malinconia, quella stessa del sonetto al fratello Giovanni: « Un dì s'io non andrò sempre fuggendo... ». Sicchè preludio e fine concordano benissimo in una indefinita e profonda mestizia, quasi tristezza, che, malgrado l'esaltazione dei grandi italiani in Santa Croce, e l'apostrofe « Te beata gridai... », malgrado l'apoteosi di Ettore, si diffonde e dà il tono a tutto il resto del carme. E allora è più che mai evidente che il sentimento fondamentale dei *Sepolcri* è quello del dolore universale, e della morte e vanità dell'esistenza,

sentimento già manifestatosi, nel suo divenire, attraverso gli sciolti *Al Sole* e i sonetti *Alla Sera* e *In morte del fratello Giovanni*, e, sopratutto, nel *Iacopo Ortis*, a cui è necessario riportarsi col pensiero leggendo i *Sepolcri*. Ora, come è stato possibile al poeta giungere da un tale stato d'animo alla polemica contro « la nuova legge » e all'idea centrale del carme:

> A egregie cose il forte animo accendono
> l'urne dei forti, o Pindemonte...?

Come ha fatto a presentare sul serio all'amico, cui si era rivolto quasi per aver conforto nella sventura, l'ammonimento in forma di sentenza morale che si contiene in questi versi, e dopo avergli prima detto con voce di pianto

> nè da te, dolce amico, udrò più il verso
> e la mesta armonia che lo governa........;

dopo aver esclamato disperatamente dinanzi a lui medesimo:

> Vero è ben, Pindemonte! Anche la Speme,
> ultima dea, fugge i sepolcri ecc........?

Certamente, allo stato d'animo che ho descritto, un altro se ne sovrappose durante la composizione del carme nello spirito del poeta. Dal sentimento del dolore universale e della morte, nacque per generazione spontanea, librandosi sulle deboli ali d'una illusione, il desiderio indefinito, proprio delle anime sentimentali, di crearsi qualche cosa di grande, di bello in cui credere

ed aver fede, qualche ideale, almeno, che possa servire d'illusione e di religione, a far dimenticare e a far sperare. Ecco l'altro sentimento essenziale dei *Sepolcri* (dinamico diciamo così per intenderci, questo, in rapporto a quell'altro piuttosto statico), che organizza e muove e illumina il mondo fantastico del carme. Il primo è la zolla nuda e fredda che chiude per sempre i resti di un uomo e del suo mondo interiore; il secondo è la pianticella verde e fiorita che su di essa tenta sollevarsi nel sole palpitante e vogliosa di vita, nata dalle medesime reliquie abbandonate dalla morte. Appunto il sentimento della santità della tradizione, cui si ricongiunge l'ideale sacro della difesa e liberazione della patria, hanno le loro radici ultime e profonde in quella religiosità vaga e indistinta che non può appagarsi per mancanza d'una fede vera e propria, nel desiderio, come ho detto, indefinito e un po' sentimentale, di crearsi un mondo etico-religioso sul deserto operato dal dubbio e dal pessimismo.

Senonchè, chi è colui che può guardare con pensieri di gioia le fiammanti rose di una tomba? Così, dunque, è avvenuto che nel carme del Foscolo il dissidio fondamentale della sua anima permane intero; e da qui nasce quel senso d'insoddisfazione che proviamo tornando sulle idee intermedie dall'ultima parte del carme, da cui par si diffonda, a lettura compiuta, un senso di ideale e religiosa rassegnazione, che contrasta col fine essenziale propostosi dal poeta « di ani-

mare l'emulazione politica degli italiani ». Il Foscolo, infatti, non si contenta d'illudere sè stesso e di esaltare sè stesso, non si contenta, cioè, di creare per sè solo una vaga religione dei *Sepolcri* e un ideale morale e patriottico, attraverso la venerazione per il passato, che per lui si conchiudeva specialmente nel mondo classico e, anzi, nel mondo greco. Spinto dalle necessità e dalle passioni politiche del tempo, ed anche dalle proprie errate convinzioni sui fini dell'arte, egli si propone, starei per dire, d'illudere anche gli altri, di catechizzare anche gli altri, in ciò aiutato dagli esempi del Parini e dell'Alfieri. Di qui la forma didascalica, di qui l'intonazione meditativa e raziocinativa del carme, per cui, ogni frammento epico o lirico diventa in fondo un argomento in sostegno della tesi principale, e dovrebbe servire quindi ai fini politico-morali del poeta. Ciò senza dubbio si sente specialmente nei passaggi da un argomento all'altro, pur fra l'incessante fantasmagoria delle immagini, che non danno tregua alla contemplazione del lettore.

Così al dissidio velato che già era nell'anima del Foscolo tra il sentimento della morte e il desiderio di religione e d'ideale, si aggiunge questa volontà tutta esterna di convincere gli altri, perfino polemizzando, di una cosa che è un'illusione e una fantasia per il poeta medesimo e nel carme medesimo. Onde quella frammentarietà intima e profonda, che a noi sembra di scoprire oltre le superbe armonie che rivestono come d'una sinfonia sempre egualmente

solenne il rapido trapasso delle immagini poetiche. Frammentarietà che accusa lo sforzo grande e lento del poeta, nel tentativo di riunire attorno a una debole illusione, la sentimentale « corrispondenza d'amorosi sensi », tutto un complesso di argomenti morali, politici, filosofici, e trasfigurarli ad uno ad uno in poesia, con tutti i mezzi del genio e della cultura, in modo che ne risultasse un carme artisticamente unito e completo, tale, nello stesso tempo, da soddisfare al concetto sbagliatissimo del Foscolo, che la poesia debba « ammaestrare dilettando ».

Questo lavoro lento di trasfigurazione emerge chiaro da molti luoghi, e, specialmente, da quei famosi voli pindarici, dall'oscurità sibillina di certi periodi, e dalle audacissime costruzioni sintattiche e grammaticali. Quella stessa rapidissima fantasmagoria delle immagini tanto ammirata, fu, anch'essa, un mezzo necessario al poeta per sfuggire alle cadute prosaiche. Guai per il Foscolo se si fosse fermato un attimo, e non avesse saltato senza alcun timore gli abissi che dovevano spalancarsi di tanto in tanto, specialmente nel passaggio da un argomento all'altro. E tuttavia il senso del salto sul vuoto l'abbiamo sempre; onde quella frammentarietà intima, di cui abbiamo parlato. E bisogna bene intendersi sulla idea di frammentarietà. In generale, si usa questa parola per indicare l'incompiutezza d'una poesia, nel senso che vi sono dei luoghi artisticamente riusciti insieme con altri non riusciti. Qui, invece, voglio dire che non vi è unione

sufficiente fra i vari argomenti e i corrispondenti pezzi lirici, che formano l'insieme del mondo poetico del carme. Si tratta, insomma, d'una frammentarietà di concezione e non di squilibrio di espressione fra i vari luoghi del carme. Causa di questa frammentarietà è anzitutto, come abbiamo visto, la mancanza d'un'idea essenziale, d'una idea universale che signoreggi davvero la mente del Foscolo. Il quale resta pertanto in balia di tutte le altre idee secondarie morali, politiche, religiose, e perfino in balia delle sue predilezioni letterarie. Egli sa mirabilmente trasfigurare ad una ad una queste idee secondarie, e s'illude di poterle riunire tutte insieme in un mondo organico di poesia, assegnando loro un fine comune: « animare alla emulazione politica gl'italiani, ecc ». In effetti, come si è detto, i *Sepolcri* sono una cosa molto diversa dalle tragedie dell'Alfieri e dai canti del Parini, e a me pare che essi riescano, se mai, a uno scopo opposto da quelle propostosi dal poeta. Mi pare che dalla lettura dei *Sepolcri* si sia portati piuttosto a un senso indefinito e mesto d'ideale rassegnazione e di compianto, anzichè all'esaltazione patriottica e all'entusiasmo della lotta. Eppure l'esaltazione patriottica del carme ha il posto centrale. Ma essa è soverchiata interamente dalle altre tendenze, certo assai più forti, melanconiche e pessimistiche, dell'animo del Foscolo. Si è già discussa questa questione, ed ora aggiungo che la posizione mentale da cui son venuti fuori i *Sepolcri*, è sempre quella

da cui nacque il *Iacopo Ortis*. Allora il poeta prendeva in prestito dal Goethe il *Werther* e lo riplasmava facendone un eroe politico sul tipo di Bruto e di Catone. Ed ecco il *Iacopo Ortis*, libro ambiguo e, direi quasi, anfibio, idealista e pessimista insieme. Si tratta d'un Alfieri sentimentalizzato e immelanconito, e perciò quel libro del Foscolo è un libro falso, un libro di stanchezza e di transizione, un libro frammentario in cui i sentimenti d'amore, gloria e disperazione, tutti e tre superficiali e sovente artificiali, sono indarno ricuciti insieme dalla eloquenza dello stile. I *Sepolcri* attingono un'unità e sopratutto una sfera di serenità di gran lunga più pura ed elevata. Ma, ripeto, in fondo la posizione mentale da cui nascono è quella dell'*Iacopo Ortis*. Il Foscolo sente parlare intorno a sè di sepolcri, legge i carmi del Gray e del Young ed altri poeti stranieri, sa che il suo amico Pindemonte aveva cominciato un canto o un poemetto appunto intorno ai *Sepolcri*. Ed allora sorge nella sua mente il pensiero di scrivere anche lui un carme sui *Sepolcri*. Ma bisognava dare un'impronta nuova a questo argomento tanto sfruttato. Ed ecco venir fuori il fine politico, di cui si parla nella lettera al Guillon.

Ma la sostanza vera dei *Sepolcri* è tutt'altra: sono sempre le tendenze più profonde del Foscolo, e cioè la melanconia degli sciolti *Al Sole* e di alcuni sonetti, generata dal pessimismo intimo dell'anima del poeta, sposato al desiderio indefinito dell'illusione religiosa e sentimentale. Il

Foscolo, messo a faccia a faccia con la morte e col nulla nel preludio del carme, fugge a nascondere il volto in grembo alla sentimentale « corrispondenza d'amorosi sensi », fino a dimenticare e a riscaldarsi di entusiasmo sacro alla sentenza moraleggiante « A egregie cose ecc. », e a suggestionarsi con l'apostrofe « Te beata gridai ecc ». Il fine politico però, non è se non una specie di artificio illusorio anche esso, come nel *Iacopo Ortis*, e perciò svanisce, similmente a una nuvoletta di fumo, nella luce immensa e desolata di quel verso: « e finchè il sole Risplenderà, sulle sciagure umane », così come l'ideale di Iacopo precipita nel vuoto del sepolcro, che gli era destinato già prima della sua nascita. Il Leopardi di fronte all'immagine della morte restava di marmo e moveva al più i labbri a un gelido sorriso; il Young si sarebbe, come fece, rifugiato nella fede; il Gray avrebbe guardato con placidità di filosofo, e il Goethe con la serenità olimpica d'un genio greco. Enrico Heine poi, sarebbe scoppiato in una risata. Il Foscolo, invece, è un poeta di transizione e di temperamento sentimentale. Non sa essere pessimista nel senso compiuto della parola, ma d'altro canto non ama illudersi soverchiamente. Non vuol credere ad alcuna religione, ma pure manifesta il desiderio intenso di fede attraverso una religiosità vaga e indistinta, che si libra intorno alle tombe non avendo la forza di salire sino a Dio. Vorrebbe rifugiarsi nel passato, fonte di ogni grandezza e poesia, e il presente l'annoda coi mille

vincoli delle passioni politiche, amorose, familiari. È un romantico nell'anima e si ostina ad essere un classico con l'intelletto. È insieme Parini e Alfieri, Chateaubriand e Leopardi. Provatevi a domandarvi che cosa significhino i *Sepolcri*, e voi sarete costretti a formare cento risposte spesso in contrasto fra di loro, non mai una sola, per quanto larghissimamente sintetica. Quale è l'idea essenziale che si sollevi su tutte le altre particolari e innalzi l'insieme del carme all'unità del capolavoro? I *Sepolcri* rappresentano lo sforzo massimo per avvicinarsi al capolavoro in un felice momento della vita del Foscolo, in cui riuscì egli a quietare gl'interni dissidi, non già sforzandosi di superarli, ma piuttosto lasciando loro libero il varco dell'anima. E così noi abbiamo avuto tutto il Foscolo con tutte le sue forze, con tutti i suoi sentimenti, con tutto il suo mondo intimo, spirituale e intellettuale, condensato in meno di trecento versi endecasillabi. C'è il Foscolo romantico e c'è il Foscolo classico, e l'uomo con le sue passioni e il pensatore coi suoi concetti di estetica e di morale. Più di questo il Foscolo non poteva fare, e cioè, poteva offrirci come in un meraviglioso mosaico la visione del suo mondo interiore. In un mosaico diciamo, poichè questo mondo (e ben lo vide il De Sanctis) era intimamente frammentario, come già ci si è rivelato. Il Leopardi, per es., nelle poesie giovanili, ebbe atteggiamenti assai somiglianti a quelli del Foscolo maturo, quando il pessimismo naturale della sua

anima si confondeva con un bisogno più o meno determinato di religione e con gl' ideali patriottici. È tutti insieme questi sentimenti si esprimevano non immediatamente, ma attraverso figurazioni e concetti propri della tradizione classica. Più tardi il genio del recanatese seppe, purificandosi, librarsi assai più in alto, ed osservare l'universo della vita coi propri occhi, direttamente, onde nacquero alcuni tra i capolavori della nostra lirica moderna. Il Foscolo ebbe nella sua vita un momento miracoloso, in cui, con spontaneità profonda, trasse dalla anima inquieta l' idea essenziale della sua esistenza di uomo e di poeta; e seppe trarla pura e intatta, palpitante del suo stesso palpito vitale, e la lasciò librarsi così nelle solitudini dell' infinito. Questo momento è il sonetto *Alla Sera*, di cui meglio intendiamo ora tutta la bellezza. Noi sentiamo che l'essenza dell'anima foscoliana, e, cioè, la parte del suo sentimento più viva e più ingenuamente bella è, appunto diffusa nella divina e serena rassegnazione di questo sonetto. Divina rassegnazione, che non ha nulla, proprio nulla, d'amaro e di triste, e in grazia della quale è avvenuta la compenetrazione del genio del poeta con l'universo che lo circonda. Ma il mondo dei *Sepolcri* è un mondo incompleto.

Tuttavia osserverò che nei *Sepolcri* convergono finalmente nel pieno delle loro forze le due tendenze più spiccate del Foscolo poeta e artista, che abbiamo potuto notare fin dalle poesie dell'adolescenza e cioè, una più intima-

mente spirituale e poetica, voce diretta del sentimento, e l'altra, più esteriormente artistica, quella plastico-pittorica. Si direbbe anzi che nel carme vi sia una voce che (mi si passi l'apparente assurdità) medita, e una mano che dipinge. Dopo alcuni versi che esprimono un concetto, ecco un rapido e completo quadro che serve quasi ad illustrarlo. Il procedimento dei *Sepolcri* è quasi sempre questo. Le figurazioni pittoriche sono in gran numero e spesso d'una impressionante potenza:

> Le madri
> balzan ne' sonni esterrefatte, e tendono
> nude le braccia su l'amato capo
> del lor caro lattante . . . .

e poi,

> senti raspar tra le macerie e i bronchi
> la derelitta cagna . . . .
> e uscir del teschio, ove fuggia la luna
> l'upupa . . . .

e ancora i versi su Firenze «Lieta dell'aer tuo»; e finalmente il meraviglioso quadro della battaglia sulla pianura di Maratona sfumante nelle nebbie del sogno e della notte, e quello, possente, del cieco Omero, brancolante fra le tombe.

È degno di nota che parecchie di queste figurazioni siano, diciamo pure per intenderci, di stile romantico, mentre per lo più le tendenze plastiche del Foscolo si ispirarono alle serenità pure dell'arte e della poesia greca. Ma nei *Se-*

polcri i quadri non sono per sè stessi, come avverrà nelle *Grazie* e come avveniva anche nelle due odi alla Pallavicini e all'amica risanata, e debbono servire all'argomento profondamente romantico, scelto dalle più intime tendenze del poeta. Ed anzi, nei *Sepolcri*, la mitologia esce quasi trasfigurata, vivente della stessa vita e nella stessa realtà del poeta. Le Pimplee, Giove, Elettra, e le altre persone e fatti della leggenda e tradizione greca, tutto è presente come fatto della tradizione religiosa cristiana, e si colora della nuova luce, e dovremmo dire nebbia romantica, che ravvolge il carme.

Un'altra osservazione è da fare sull'eloquenza dello stile e l'armonia del verso, doti queste, che il Foscolo giovinetto cominciò a imparare dal Monti e che abbiamo viste già sviluppate nelle poesie giovanili. In generale, l'armonia che al Foscolo piace, e che prevale nei *Sepolcri*, è quella prodotta da un verso sonante come se avesse sotto una cassa armonica che ne moltiplichi l'effetto sonoro. Nasce così quell'andamento largamente sinfonico che, senza riposare un momento, segue e ravvolge nelle spire delle sue sonorità mutevoli tutta la poesia del carme, e giova potentemente ad elevare l'anima del lettore, come se ascoltasse una sinfonia sacra. Ma questa armonia giova, sopratutto, a dare una magnifica unità esteriore a tutto il mondo frammentario del carme, e serve a colmare con le risonanze che si prolungano nell'orecchio il vuoto che divide un'argomento dall'altro. A me

pare anzi che l'unità dei *Sepolcri* sia soltanto in questa stupenda armonia del verso che tutti li purifica e idealizza, aggiungendo una nuova caratteristica originale alla loro intima poesia. Accade perciò che, avendoli letti molte volte da fanciulli, giunti poi all'età in cui i primi giudizi sono possibili, per l'abitudine di recitarli o di leggerli spesso, nella mente un verso chiama l'altro meccanicamente, come per forza delle cose, e così il pensiero del critico non riesce facilmente a penetrare oltre quella bellissima onda di armonie da cui resta come affascinato, e finisce col dubitare di sè stesso, e trova più naturale continuare a credere ciò che tutti hanno creduto.

Il carme del Foscolo ci è dunque apparso come una poesia intimamente frammentaria, appunto perchè, pur rappresentando lo sforzo più grande del poeta che ha voluto esprimere tutto sè stesso, manca di sintesi lirica, e, cioè, del concetto o dell'idea essenziale e, diciamo pure, universale, che signoreggi ogni altra e armonizzi in una sfera superiore il mondo poetico svolgentesi attraverso i vari argomenti. Perciò il Foscolo si è fermato sul limite del capolavoro senza oltrepassarlo, e forse anche per questo i *Sepolcri* non furono intesi di là dalle Alpi, come i canti del Leopardi. Bellissima poesia d'un grande poeta di transizione, rivelano, pur nella apparente calma, un mondo di sentimenti in contrasto, indarno celato dalle nebbie di quella vaga religiosità sentimentale che aleggia, moderatrice

illusione, su tutto il carme; rivelano meglio ancora (e lo notò il De Sanctis) l'incerto formarsi d'una nuova coscienza artistica e di una nuova poesia, che spiccherà finalmente il volo, libera dagli inceppi delle scuole e della tradizione e dei convenzionalismi, verso le visioni pure della vita, così come, intorno agli occhi, ogni giorno si svolge nell'universo.

V

POESIE SATIRICHE

Intorno alle poesie satiriche del Foscolo, non c'è da dir molto (dal mio punto di vista, s'intende, e pel fine che mi son prefisso di studiare solamente l'arte foscoliana).

Sono, esse, tutte della maturità del poeta, scritte negli anni che seguono alla composizione dei *Sepolcri*.

Dei *Sermoni*, che avrebbero voluto essere satire di tipo giovenalesco, abbiamo completo solo il primo, anche questo in due redazioni diverse; e degli altri, più o meno lunghi frammenti, talvolta con parecchie varianti. Si nota nella composizione qualcosa del procedimento tenuto nelle *Grazie*, e se ne rileva il poco soddisfacimento che il poeta doveva avere della stessa opera sua, che faceva e rifaceva con notevolissime mutazioni. E veramente si resta ben poco soddisfatti (ed è comune impressione) dalla lettura di questi *Sermoni*.

Già la satira, in genere, ben di rado riesce ad esser poesia; il poeta, che assume questo atteg-

giamento, si mette in una situazione particolarmente delicata. Perchè rischia di perdere la sua espressione naturale ed assumerne una che può variare dal cipiglio sarcasticamente feroce a quello malizioso del caricaturista. In mezzo, ci sono infinite gradazioni serio-ironiche ed umoristiche, e c'è anche l'atteggiamento del bravo nonno che dice l'apologo al nipotino o quello del Catone, che sente di accogliere nel suo capace petto gli spiriti puri di tutte le virtù di questo mondo.

La satira, spiegava la buon'anima della rettorica (e ancora oggi spiegano varie stilistiche per le scuole ginnasiali), la satira si propone taluni intenti morali. E sta bene; ma questo, come ognun sa, è, praticamente, il male; che se davvero questi intenti risultano dalla poesia, addio lirica! e cioè addio poesia, e si rientra nella, del resto, commendevole ed onesta, cerchia della « Vispa Teresa », vale a dire della poesia che serve alla buona educazione dei « bambini », piccoli e grandi. Quegli altri, quelli che son vivi sul serio, ci ridono sopra e aspettano per correggersi, anche se hanno dovuto tradurre tutte e sedici le satire di Giovenale, che li frusti più o meno villanamente la realtà, e che quelle frustate diventino esperienza.

La satira dunque, può esser arte solo a patto che non riveli altro fine che quello meramente estetico, vale a dire quando è rappresentazione di tipi (persone), o di fatti, ai quali lo scrittore s'interessa da un punto di vista puramente arti-

stico. Esempi: Don Chisciotte, il seccatore di Orazio, e simili. Allora, la satira è contemplazione e rappresentazione di certi aspetti della realtà che chiamiamo ridicoli o grotteschi, e quindi è lirica, è poesia, è arte.

Ma quando il poeta assume l'atteggiamento della satira per un fine praticistico, e, peggio, è stato condotto a quello non da intime tendenze ma da una volontà raziocinante appunto per moralizzare o dir male del prossimo o far le proprie vendette, allora arte non può esserci davvero. Ci sarà talvolta l'arte a frammenti, là dove il poeta dimentica i suoi scopi e si oblia nella contemplazione. Considerazioni, queste, opportune a mostrare la mediocrità della poesia satirica del Foscolo.

Il Foscolo aveva scarsissime attitudini alla satira, e fu già osservato che in tutta la produzione della sua adolescenza e della prima giovinezza, a noi pervenuta, non c'è una sola poesia satirica. Egli vedeva la vita troppo seriamente, era troppo compreso del suo tempo, impetuoso, irruente, sentimentale, pessimista, in eterno dissidio con sè stesso e col mondo che lo circondava. Se ne affliggeva e rodeva il freno o irrompeva alla minaccia. Non dominava la età sua, era un dominato. L'atteggiamento, che è proprio del sincero poeta satirico, richiede, invece, equilibrio e olimpica calma. Perciò questo atteggiamento nel Foscolo non nasce spontaneo, ma è una montatura della sua volontà, e questa parte della sua opera risente di tutte le conseguenze di così

falso atteggiamento. Si prenda a leggere il primo Sermone:

> Pur minacciavi: all'imminente danno,
> orator del Congresso, or più non guardi?
> In te la patria o l'eloquenza dorme.
> L'eloquenza non so: m'è il cor maestro;
> ma del presente io gemo, e nel futuro
> vivo talor: perch'io mi taccia, ascolta.
> Canta il Mëonio, e tu, Plato, con lui
> credevi, e sel credean l'età romane,
> che quando un animal bipede, implume
> restituïva alle vicende eterne
> della materia il sangue algente e l'ossa,
> le sue voci supreme erano voci
> che le più vere non vendea Dodona,
> nè Vate minacciò. Ma poi ch'a Pluto
> rapì l'elisio tribunal Satàno,
> e ch'ei detta a' morenti i codicilli,
> rare son l'agonie vaticinanti.........

Voi sentite subito che c'è sforzo e che si tenta rifare Giovenale, estrinsecamente. Nessuna finezza, e in più, c'è l'oscurità. Quell'« animal bipede implume » è grottesco, di quel grottesco un po' pietoso che balza dal motto di spirito falso.

Chi volete poi che comprenda che i « codicilli » sono i testamenti che i cristiani per paura del demonio lasciavano in favore della Chiesa? E tutto il Sermone è pieno di siffatte oscurità, che il poeta cercò egli stesso di diradare alquanto nella seconda redazione, che è forse più chiara, ma non punto più significante della prima. E che cosa vuol dire, in fondo, quel Sermone? Che in quel tempo in cui il poeta scriveva, non era

prudente nè utile, pigliarsela contro il tiranno, contro Buonaparte: il quale avrebbe potuto vendicarsi togliendolo al fratello minore e alla vecchia madre, che tanto aveva fatto per lui e l'aveva salvato dalla miseria. Infatti, Prometeo, che volle redarguire il Sole perchè faceva troppa luce e minacciava di bruciare la terra, pagò il fio della sua imprudenza col noto martirio dell'aquila, che eternamente gli distrugge le viscere. Si tratta d'un argomento fin troppo serio, e perfino doloroso, e ci accorgiamo subito che l'atteggiamento, preso dal poeta, è fuori luogo. Ed egli stesso se ne dimentica e ci dà poi alcuni bei versi sereni, immuni da ogni accenno satirico, intorno a Prometeo; e chiude il Sermone con questi altri:

> Quando il mio sangue innaffierà con onde
> rare e stagnanti il cor, nè più la Speme
> m'adescherà la vita a nove cure,
> squarcerò quel regal paludamento
> che tanta piaga or copre. E la mia voce
> volerà ovunque l'idïoma suona
> aureo d'Italia, allor ch'io sarò in parte
> ove folgore d'aquila non giunge;
> ch'or mi tôrrebbe al mio fratello, inerme
> d'anni virili, e a lei che nel suo grembo
> scaldò l'ingegno mio, sicchè la fredda
> povertà non lo avvinse; oggi canuta,
> e su l'avello dei congiunti assisa,
> del latte che mi porse aspetta il frutto.

I quali ci commuovono davvero col loro impeto sincero dapprima, e poi in ultimo con un ritorno così tristemente affettuoso alla realtà a

lui più vicina, fra le mura della sua famigliola, ove c'è un fratellino e una vecchia madre, alla quale lo lega il sublime e caro dovere di ridarle il frutto del latte che ella gli porse.

Ci avvediamo ancora una volta che il Foscolo ha guastato una gentile e pura ispirazione, dalla quale sarebbe potuta nascere una poesia tutta intimamente sentita come l'Epistola al Monti, solo per averla voluta meccanicamente costringere a una espressione non sua. Pure, questo primo Sermone è quello che si raccomanda meglio all'attenzione. Se passiamo agli altri (che del resto sono tutti incompiuti), i difetti crescono. Si aggiunge allo sforzo, anzi allo stento, il genericismo, e qualche volta la volgarità. Leggendo, dobbiamo fare uno sforzo per vincere la repulsione istintiva che questi frammenti dei Sermoni ci comunicano, e concentrare la nostra attenzione per comprenderne il senso letterale e poi abbracciarli con uno sguardo complessivo. Ma è inutile, sono frammenti di materia morta, e miglior cosa e più naturale è metterli da banda. Se anche qualche volta balena alla mente del poeta lo spunto sinceramente satirico, egli non sa trarne profitto. C'è, per esempio, nel quinto sermone fra parecchie volgarità, la rappresentazione d'una scenetta che poteva riuscire viva, ritratta con gusto e con garbo:

> Se in giardino ove sian donne amorose
> e vecchie pudibonde a caso salti
> leggiadramente, ed hai plauso d'uom destro,
> sì che mal fida al tuo salto la stringa,

privi legge alle brache; e pria che il fianco
lascino invereconde, a lei che innanzi
ti sta primiero volti il dosso e preghi:
Deh giovinetta, allaccia le slacciate
stringhe! — e la ingenua le rallaccia e ride;
e poi chiedi al Dio zoppo un cannocchiale
temprato sì che spii netta la bile
e le cervella; in core alle fanciulle
tu leggeresti allor queste parole:
Con troppa fretta rallacciò le stringhe.

Ma, così come la rappresenta il Foscolo, non appare volgaruccia? E peggiore impressione ci fa se la si legge al suo posto, dopo questi altri versi:

Bëato Aurelio e tu bëato Aversi,
e voi di Carlo Magno alti incrementi,
che per oneste le mogliere avete,
sebben di vario pel portin capelli,
e dal capo alle piante infranciosate!

È satira questa? E come mai il Foscolo poteva scrivere senza disgusto, versi così grossolani?

Migliori di questi Sermoni in endecasillabi sciolti sono i componimeni satirici in terzine, che, se non altro, si leggono e s'intendono. Vi è talvolta qualche tratto efficace; e non manca d'una certa compostezza e di forza il « Capitolo sul giornalista »:

Quando l'Orgoglio si sposò l'Accidia,
fu concetto sotterra, e per nudrice,
che l'allattò di fiele, ebbe l'Invidia.

È una strofa riuscita, ma in tutto il componimento il Foscolo esagera e forza troppo la mano e, insomma, si sente il rancore personale. Quello «.Al signor Zanetto» e l'altro «Al signor Naldi» sono di carattere occasionale e appartengono a quel genere di scherzi poetici che molti scrittori, ed anche uomini semplicemente colti, o, come si dice popolarmente, geniali nel senso di gente allegra, hanno fatto in vita loro senza darvi alcun peso.

Finisce appunto quello «Al signor Zanetti»:

> Mille ottocento e tredici, il dì venti
> di Giugno, alle ore dieci della sera,
> a Bellosguardo, regno alto de' venti,
> ho schiccherata questa tiritera.

Scherzi e nient'altro. E uno scherzo è anche la «Novella» dove lo spunto certo era adatto alla satira, ma l'intonazione è burlesca e il racconto è troppo lungo. Restano gli epigrammi, alcuni dei quali si reggono bene e possono dirsi riusciti. In essi l'atteggiamento satirico è qualche volta spontaneo. Ma si trattava di componimenti brevissimi in cui il poeta sfogava rapidi moti personali, senza montarsi troppo, e prendendoci gusto. Perciò è più sincero. Ma, naturalmente, siamo sempre in genere di poesia praticistico, anzi in una specie di passatempo, senza importanza poetica. Tutti conoscono, per esempio, quello contro il Lamberti e quello contro il Lampredi, che si ritrovano in molte antologie per le scuole. Ed è grazioso anche quest'altro:

Qui giace un ragionevole animale,
che per fuggir le regole e le pene
che bisognan nel mondo a viver bene,
trovò cosa più spiccia a morir male.

E chiudiamo bene, col sorriso che questi versi richiamano sulle nostre labbra, le brevi e fredde note intorno alle poesie satiriche, che rappresentano una parte trascurabile nell'opera del Foscolo.

VI

TRAGEDIE

Anche questa parte dell'opera del Foscolo è mediocre e non mi pare che intorno ad essa ci sia molto di nuovo da dire. Delle tre tragedie, la prima, il *Tieste*, fu, come tutti sanno, rifiutata dall'autore, ma si continua, ed è male, a non tener conto di questa volontà, e la si pubblica innanzi alle altre due, in tutte le edizioni che contengono le tragedie. Inutile esaminarla, come inutile mi è sembrato soffermarmi sulla maggior parte delle poesie dell'adolescenza. Che cosa dire intorno alla non-arte? Divertirsi a sminuzzarla sarebbe gioco insulso, e di prenderla sul serio non c'è modo. Quando il poeta la concepì, non era ancora un poeta, e dunque essa non è « vista », neppure a frammenti. Nè ha meriti estrinseci, o tecnici che si chiamino, onde emerga in quel genere di drammi che si dicono teatrali. Il primo atto, ad esempio, si riduce ad un colloquio a due. Di teatrale veramente nella tra-

gedia non c'è che la sorpresa della coppa che Atreo, alla presenza della comune madre Ippodamia, offre al fratello Tieste. Mentre questi beve all'avvenuta pacificazione tra essi due, Tieste si accorge che non è vino quello che ha portato alle labbra, ma sangue, sangue del suo figlioletto nato da illeciti amori con Erope, moglie di Atreo. Il quale confessa il suo delitto dell'ultim'ora apertamente e ferocemente, mutando di punto in bianco l'atteggiamento di fratello affettuoso e perdonante. L'impressione della tragedia è, però con tanto sangue e tanta ferocia, monotamente lamentevole. In troppe scene c'è alcuno che dice di volersi suicidare. In certi momenti pare che un attore dica all'altro o all'altra: Non ti uccidere tu, mi debbo uccidere io. Ippodamia è lamentosa. Tieste è lamentoso, Erope è lamentosa. La figura di Atreo è meccanizzata. Alcuni han giudicato che il carattere di Ippodamia è vivo; ma, in effetto, non c'è se non il tentativo di renderlo vivo. Il sentimento vivo di amor filiale del poeta verso sua madre (si è detto) ha concorso a render più felice il carattere di Ippodamia. Se mai, a me pare che abbia concorso a renderlo più molle e sentimentale. Per ritrarre una figura come quella di Ippodamia, sempre madre fra tanta ira e infamia e sangue fraterni, ci voleva ben'altra anima che quella del Foscolo adolescente; ci voleva un colosso del dramma, Eschilo o Shakespeare. Ippodamia può commuovere una platea abituata a lagrimare anche per la fanciulla che sullo schermo cinematografico piange

l'abbandono del suo innamorato; ma, innanzi al giudizio dell'arte è soltanto lamentevole.

Ma che poi vi siano nella tragedia accenni politici contro la tirannide straniera e indigena, è cosa che non ci riguarda troppo; tuttavia, a me pare che anche quegli accenni, poco evidenti del resto, siano estrinseci e superficiali. Il *Tieste* non è altro che uno sfogo drammatico, fatto un po' ad orecchio, per imitare l'Alfieri; così come, nelle liriche, il Foscolo, in quel periodo, imitava il Parini e il Monti.

La seconda delle tragedie foscoliane, l'*Aiace*, si raccomanda meglio; perchè, se non altro, ripensandola nella sua interezza, ci si presenta soffusa della luce dell'arte. Alcune scene si distaccano e si animano innanzi al nostro pensiero. Vi sono tracce di vita, dunque. Ma mi guarderò bene dal considerare la significazione, dirò così, simbolica di certe figure della tragedia, sia dal punto di vista storico che morale. È stato ravvicinato il carattere di Aiace a quello di Iacopo Ortis ed è stato osservato che il protagonista vero della tragedia è l'autore stesso. Nel libro del Donadoni si troveranno molte giuste osservazioni intorno a questa tragedia ed anche intorno alla terza, la *Ricciarda*. Del resto, anche ai contemporanei del Foscolo non erano sfuggiti i difetti principali di esse due. È inutile dunque ripetere il già detto, che poi si riassume appunto nella conclusione generica che il Foscolo non aveva attitudini alla tragedia, perchè di temperamento troppo soggettivo e, aggiungo, senti-

mentale, mancandogli anche quella potenza, che direi condensatrice, tutta propria dell'Alfieri, che riusciva talvolta a imporre sulla scena almeno un colosso fra schematiche larve. Ma il carattere dell'Alfieri era d'un uomo tutto di un pezzo e non lo rodevano intimi dissidii di pensiero. Alfieri era un grande uomo semplice e moveva in buona fede e seriamente dalla scena « guerra ai tiranni ». Anche se poi, come acutamente osservò il Croce, finisce per ammirarli [1].

Nel Foscolo il sentimento patriottico è secondario; egli è anzitutto un pessimista che, nondimeno, piglia sul serio la vita e quando spera e quando si abbatte, restando nel fondo melanconico. E tale è il suo Aiace, e perciò in lui « l'uomo è più forte del guerriero » e « al di là del nemico politico egli trovava il fratello nel dolore umano » [2]. Anche così avrebbe potuto essere un personaggio ben vivo e più ricco di umanità, e noi potremmo dimenticare per un momento volentieri il meraviglioso Aiace di Sofocle. Ma nei suoi dissidii ed atteggiamenti contradittorii l'Aiace del Foscolo è un personaggio alquanto manierato, e non si compongono quei dissidii nell'unità di una persona viva, resta un carattere oratorio e sentimentalizzato. Intorno a questo personaggio centrale si muovono poche altre figure, e inevitabilmente si colorano dei suoi atteggiamenti e

---

(1) Saggio sull'Alfieri, nella *Critica*, XV (1917), pp. 309-17.
(2) Donadoni, *Ugo Foscolo*, p. 600.

della luce un po' falsa che da lui emana, come talvolta avviene in certe compagnie drammatiche ove c'è un solo primo attore potente, e gli altri ne subiscono l'influsso e lo imitano più o meno. E così Ulisse non è più Ulisse, come Aiace non è più Aiace. Questo Ulisse del Foscolo è un personaggio che ha del romantico, una specie di Iago, quasi uno spirito del male che prende gusto a fare il male. Basta leggere il suo soliloquio (scena VIII dell'atto IV). Parlando di Aiace, che è vicino, dice:

> . . . . Al tuo disprezzo
> è pari alfin la mia vendetta.....
> . . . . Ah! vissi
> infame, e vivo, ma per farti infame.
> Te ammiri tu! Nessuno ammiro io mai,
> tranne chi proprie fa le forze altrui.

E segue, dicendo che egli si serve appunto delle passioni che dividono i re greci e della credulità del popolo e perfino della pietà di Calcante per affrettare la sua fortuna. I primi versi di questo soliloquio mi ricordano qualcosa di recente e in voga ancora: il Giannetto della *Cena delle beffe*, che è un personaggio punto quattrocentesco e assai victorughiano, creatura, cioè, di falso romanticismo. Ma il soliloquio di Ulisse è vibrato e intenso in sè stesso; mentre (e sia detto di passata) quello di Giannetto è d'un piccolo attore che vuole rifare Shakespeare con un'animuccia leziosa e malata.

Dice il Foscolo:

> Atride regni. Palamedi e Achilli
> e nuovi Aiaci io gli opporrò, che Ulisse
> rispetteranno. Ilio conquisti; e vinca
> s'ei può, lo spettro di sua figlia, e il muto
> terror della vendetta, onde la moglie
> già gli circonda il talamo. Vacilla
> quel trono ognor che su le tombe posa.

La rievocazione dello spettro di Ifigenia, sacrificata dal padre alla sua ambizione, e la minaccia che balena sanguigna nel fosco domani del ritorno al talamo profanato, sono qui sulla beffarda bocca di Ulisse di potente effetto drammatico. Ma con tutto questo anche Ulisse resta personaggio di maniera, e neppure Calcante finisce di piacere, perchè la sua austera figura si vela di sentimentalismo, e, insomma, l'umanità che è in lui non riesce a vivere artisticamente. Il medesimo è di Tecmessa, di una tenerezza che non vive intensamente nella nostra vigile memoria oltre la lettura del dramma. Resta Agamennone, ma è una delle figure meno significanti. Nell'ultimo atto, il più tragico, dice poche parole; ed è anch'egli modernizzato con un'infusione di sentimenti artificiosi. Altresì in questa tragedia, si scorge lo sforzo a delineare compiutamente attraverso le parole e i concetti gli stati d'animo e i diversi caratteri, che è difetto proprio dei temperamenti soggettivi quando tentano il dramma.

Complessivamente, la tragedia, che comincia coi primi due atti scheletrici e angusti, verso il

terzo atto s'intensifica via via, e nel quarto diventa ricca di drammaticità, ma si avverte lo sforzo di evitare lo scoppio delle passioni per rimandarlo al quinto atto, necessario e di prammatica secondo la tradizione per chiudere una tragedia. Ciascun personaggio è isolato nella vita del dramma, perchè il Foscolo non aveva il senso largo e profondo del poeta veramente tragico e la vita gli si presentava a frammenti. Pure, se manca la totalità dell'impressione tragica, c'è talvolta commozione e colore. Quello che di più artisticamente vivo rimane nella mia memoria dopo la lettura, non è il tale o tal altro personaggio, non questa o quella scena dialogata, ma il colore, che si effonde da certe narrazioni liriche messe in bocca ai personaggi. Per esempio, quella di Ulisse che ritrae la discussione al Parlamento per l'attribuzione delle armi di Achille (in che è l'interesse maggiore del terzo atto); specialmente dove si ricorda Aiace solo sul vallo fra un nuvolo di dardi di fronte al nemico; e la visione per bocca di Calcante dell'incendio del campo dei prigionieri al quinto atto. Questo ed altri brani descrittivi sono la parte più poetica e pura della tragedia, che rappresenta il più nobile se non fortunato sforzo del Foscolo nel calzare l'antico e glorioso coturno.

Ed infatti la *Ricciarda*, che è la terza della non felice triade, è opera quasi senza valore artistico. Vi è solo quella poesia diffusa e propria delle opere oratorie. Nessun personaggio vive, neppure la stessa Ricciarda, che, malgrado che

sulle sue labbra suonino notevoli e delicati accenti di commozione, è personaggio artificioso: inevitabile effetto della concezione non profondamente sentita di tutta la tragedia. Gli altri sono caratteri, per così dire, di occasione; specie di maschere tragiche dietro cui il Foscolo svolge i suoi discorsi più o meno eloquenti od enfatici. Certo il solito patriottismo estrinseco, che scoppia inutilmente dalla bocca di Averardo al secondo atto, dovette essere la molla prima di questa tragedia medioevale, il nucleo malato d'un organismo che allargò crescendo il suo difetto iniziale. Fu avvicinata questa tragedia al *Tieste*, e Guelfo fu assomigliato ad Atreo. Soltanto che in quella prima tragedia si rifaceva ad orecchio l'Alfieri, e in questa, come nell'*Aiace* (dove debbono per altro riconoscersi pregi intrinseci), c'è la caratteristica formale del Foscolo più maturo, e che resta la sua « maniera » quando l'opera è d'ispirazione superficiale o celebrale: vale a dire, l'intonazione oratoria.

Ci si accorge subito quando si cominciano a leggere queste tragedie che l'autore si sente più alto per aver calzato il coturno e il pensiero ricorre per contrasto alla semplicità ed umanità sincera e palpitante che si rivela serenamente, senza alcuno sforzo dal dialogo, per esempio, nell'*Aiace* di Sofocle. Ricordate quando giunge Menelao presso il cadavere di Aiace? Lo attende accigliato Teucro, e il dialogo è materiato di improperii e minacce. È una sola scena e ambedue gli interlocutori balzano vivi, perchè par-

lano da uomini e ognuno dice all'altro il fatto suo; e la scena non guasta per nulla il divino lirismo, che s'effonde da tutta l'azione del dramma. Ma il Foscolo non vide che la lirica del dramma è nella sua dinamica, nel cogliere e rivelare semplicemente il suo moto attraverso la molteplice e palpitante realtà della vita.

VII

LE GRAZIE

Dalla lettura delle *Grazie* resta sempre nella mia mente raddolcita una visione di nudità femminili, sparenti tra cieli sereni e acque limpide, in una luminosità colorata e mutevole fatta di toni molli e sfumati, che s'accendono sino alle tinte più vivaci del rosso, del celeste, del viola. Aurore e notti serene, e mari sfolgoranti di luce, e terre piene di profumi e di fiori. La mia sensibilità si compiace di queste impressioni plastiche e di colori, che si confondono tutte insieme in una sensualità mite e indeterminata, che mi vela soavemente l'intelletto. Ed ecco io penso: Che peccato che non possa contentarmi di queste impressioni, e sia costretto a scrutare il bel mistero che le racchiude! Ma torniamo alle « Grazie », alle tre bellissime vergini in compagnia delle quali Ugo Foscolo passò parecchi anni senza risolversi a conchiudere il carme.

Immaginiamo, anzitutto, di non aver letto alcuna « dissertazione » e d'ignorare assolutamente ogni allegoria metafisica e fine didascalico. Che

cosa sono dunque le *Grazie*? Un poema frammentario di visioni plastiche, una serie di fantasie poetico-pittoriche senza altro fine che sè stesse. Pura arte per arte; mirabile giuoco d'un poeta dalla sensibilità squisitissima alle impressioni delle forme e dei colori: quasi di un Apelle moderno che affreschi le sale d'un palazzo di belle arti, raccontando sulle pareti il mito delle Grazie. Senonchè il racconto è qua e là confuso con fatti e persone della età del poeta e della tradizione storica del suo mondo culturale. Ma anche questi fatti e queste persone sono visti in atteggiamenti plastici, con modi plastici e pittorici, così le tre Sacerdotesse dell'inno secondo, rispondono ai nomi di tre belle donne del tempo, come Galileo e la Fiammetta boccaccesca.

> Qui Galileo sedeva a spïar l'astro
> della loro regina; e il disvïava
> col notturno rumor l'acqua remota,
> che sotto ai pioppi delle rive d'Arno
> furtiva e argentea gli volava al guardo.
> Qui a lui l'alba, la luna e il sol mostrava,
> gareggiando di tinte, or le severe
> nubi su la cerulea alpe sedenti,
> or il piano....

Ecco ciò che si ricorda intorno a Galileo. Non è la sua persona che importa, il suo nome serve al poeta di pretesto per darci la stupenda pittura d'un panorama. L'intonazione non viene mai meno; e se, ogni tanto, salta fuori qualche sentenza morale ha anch'essa (stavo per dire), un'aria plastica, e cioè puramente decorativa.

Accade, in certo modo, l'inverso che nei *Sepolcri*. Qui le figurazioni plastiche e pittoriche erano strettamente legate ai concetti morali e filosofici, che illustravano potentemente, concorrendo anzi a trasfigurarli in poesia e in arte. Nelle *Grazie* i concetti morali e filosofici illustrano solo esternamente e decorativamente i quadri, che non hanno in sè stessi e non debbono avere alcun bisogno di significati più o meno allegorici per significare qualche cosa. Tuttavia, queste sentenze morali, rare e brevissime, hanno un certo sapore d'antichità che non dispiace e, in ogni caso, esse non guastano per nulla le trame poetiche dei frammenti, quasi rapide esclamazioni del poeta, che, per un'improvviso pensiero si ritrae dalla contemplazione, ma tosto vi ritorna più sereno, scacciando gl'importuni mosconi moralizzatori. Noi arriviamo a leggere sin l'ultimo verso del poema, senza poter smentire l'impressione che i fini veri del poeta siano quelli che egli stesso indica e promette al principio del Carme:

> Belle vergini! a voi chieggio l'arcana
> armonïosa melodia pittrice
> della vostra beltà; sì che all'Italia
> afflitta da regali ire straniere
> voli improvviso a rallegrarla il carme.

Non c'è altro: rallegrare l'Italia, ma sopratutto rallegrare sè stesso, e, meglio ancora, soddisfare sè stesso, fermando nel verso immagini di pura bellezza. Questo il significato delle *Grazie*.

Ma, come dicevamo, c'è la *Dissertazione*, e gli altri appunti scritti dal poeta intorno alla composizione del poema. E in quella dissertazione e in quegli appunti, fatti apposta per discreditare il carme, laddove avrebbero dovuto nelle intenzioni dell'autore sollevarlo alle stelle, si discorre del solito fine della poesia, « ammaestrare dilettando », e di molte altre cose accademicamente noiose, fra cui, nondimeno, s'incontrano alcune considerazioni giuste di estetica. Ora noi potremmo benissimo ed anzi avremmo il dovere di prescindere da tutto ciò che non c'è nelle *Grazie*, e quello che c'è nel poema sarebbe inutile cercarlo altrove. Ma, pur troppo, veri e propri concetti didattici ci si rivelano qua e là, appena adombrati dal verso. E s'indovina lo sforzo del poeta a voler dare una significazione estrinseca ed attuale al suo poema mitologico. Noi possiamo bensì immaginare di non conoscere la dissertazione e, in genere, gli intenti d'indole pratica che il poeta si era proposti; ma vi sono luoghi poco felici dove il poeta ce ne farà ricordare per forza. Dunque? Dunque, per questo appunto ho voluto indicare, anzitutto, quale, a mio parere, sia il centro irradiatore di questo poema frammentario; ho voluto giungere a questo fuoco, a questa sorgente di luce, purificandola come un diamante dalle altre incrostazioni estranee, e isolare così la primitiva e più spontanea ispirazione del poeta. Analizzerò tali incrostazioni secondo la loro maggiore o minore trasparenza, e farò poi un esame particolare dei tre inni.

Cominciamo dalla parte metafisica e morale. Ho letto tante volte i frammenti delle *Grazie* e nessuna idea metafisica o morale mi è rimasta mai spontaneamente nella memoria. Anche adesso sono costretto ad un lavoro di riflessione per richiamare in mente questi benedetti significati più o meno filosofici del poema. Restano innanzi alla mia attenzione, (se mi si permette di dir così), come un gatto poco socievole che io sia riuscito ad afferrare e costringa a stare sulle mie ginocchia; vale a dire, con una indicibile e incoercibile voglia di scapparsene via, e, al minimo segno di diminuita pressione, se ne scappano infatti come saette e resto a mani vuote nuovamente. O meglio, resto con tutte quelle sensazioni poetiche e coloristiche, che dicevo a principio di questo capitolo. Eppure con la filosofia siamo buoni amici e non mi è stata antipatica neppure quando era ragazzo, e la conoscevo solo di nome. E spesso mi rivolgo a lei per averne buoni consigli. E basta che pensi un po' ai *Sepolcri*, per accorgermi della differenza; e non parlo del *Faust* o della *Divina Commedia*. Torno al convincimento, dunque, che veramente le *Grazie*, dal punto di vista filosofico, non significano nulla. Ricorda per esempio il Donadoni che nei versi:

> O nati al pianto
> e alla fatica, se virtù v'è guida,
> dalla fonte del duol sorge il conforto.

(versi che il Foscolo fa dire a Socrate), è tutta la

significazione morale del poema. In questo modo chi sa quanti mai significati imprevedibili avrebbero l'*Iliade* e l'*Odissea*! E la strofetta patriottica e popolare « Addio, mia bella, addio ecc. », potrebbe riallacciarsi all'imperativo categorico di Kant: «Tu devi». Perchè, insomma, voglio dire, a parte lo scherzo, che se pur ci sono, come infatti ci sono, concetti morali nelle *Grazie*, non sono vissuti dal poeta insieme con la poesia; restano estrinseci, e, come dicevo innanzi, hanno l'aria decorativa. Ed ecco perchè non possono restare in mente e tanto meno possono persuadere come ci persuadono, che so io?, i concetti filosofici dei canti di Leopardi, o quelli contenuti in molte scene e figurazioni della *Divina Commedia*.

Quanto alle allegorie e ai simboli, il De Sanctis, come si ricorderà, si prese la pena di osservare che l'allegoria delle *Grazie* è abbastanza insipida rispetto a quella della seconda parte del *Faust* goethiano, e il Donadoni s'affanna a giustificare il Foscolo notando che « non è ingiuriare il Foscolo il considerarlo di *gran lunga* inferiore al poeta tedesco ». Lasciamo stare che il complimento del Donadoni si risolve in una grave offesa al Foscolo, pur con l'aria di esaltarlo, ma bisogna pur dire, che il De Sanctis quella volta non volle spingere lo sguardo molto addentro. È verissimo che l'allegoria delle *Grazie* è sbagliata, ma bisogna ricordarsi di ciò che lo stesso De Sanctis, parlando della dantesca Matelda, diceva; cioè che l'allegoria, celata dietro

quella stupenda pittura femminile, non poteva avere alcun valore e alcun significato nei riguardi della bellezza poetica e artistica della pittura medesima. E si badi: in Dante l'allegoria si sente quasi sempre attraverso le varie figurazioni della *Commedia*, e, quando non si sente abbastanza, il poeta stesso, con la sua ingenua insistenza, ci sollecita a volger l'attenzione sul velame dei « versi strani ». Nel Foscolo, invece, se non si abbia la testa piena dei preconcetti della dissertazione e degli appunti, l'allegoria non solo non si sente abbastanza, ma, a volerci studiar sopra, spesso non s'intende neppure. E questo significa che l'allegoria delle *Grazie*, con tutti gli annessi e connessi concetti metafisici, morali ecc., è roba aggiunta dall'esterno, prima o dopo, e non nata insieme col carme, non nel momento della creazione.

Come si vedrà più innanzi, non sono le idee morali, specialmente se nascoste dietro le allegorie e i simboli, quelle che hanno guastato seriamente il poema. Queste ultime servivano talvolta al poeta per dar materia al suo desiderio di sceneggiare e dipingere. Tali incrostazioni (per continuare la metafora usata innanzi) sono leggere e trasparenti, e la luce della poesia le traversa fino a noi senza sforzo. Le incrostazioni più opache e pesanti sono altre: sono i motivi didattici ed estetistici e si racchiudono nella volontà del poeta di voler rendere più attuale la sua poesia. Tale l'intenzione d'insegnare alcuni principii morali ed estetici, di fondere (come

già nell'ode alla Pallavicini) il mondo mitologico e il mondo moderno; e ciò finisce col danneggiare la concezione di questo poema. Non i concetti filosofici, ma l'atteggiamento di docente, molto semplicista del resto, di estetica e di morale, o, comunque, di catechizzatore interrompe bruscamente la contemplazione del lettore che s'era obbliato dietro il racconto del mito delle Grazie, come ci obbliamo dietro il racconto del mito di Ulisse, e lo costringe, per esempio, nel secondo inno, non solo a guardarsi attorno e chiedersi chi sono le tre signore sacerdotesse, e a sorridere di quella idea eccentrica d'un poeta che le vuole invitare a un rito mitologico, come a una sacra rappresentazione di altri tempi, ma perfino a ricapitolare mentalmente la storia della letteratura italiana, e giuocare all'indovinello coi versi che parlano metaforicamente di Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Berni e Tasso, e a ben ricordarsi che il *Decamerone* non è libro per signorine:

> Or vive il libro
> dettato dagli Dei; ma sfortunata
> la damigella che mai tocchi il libro!
> Tosto smarrita dal natio pudore...
> avrà la rosa.......

Ecco, dunque, le vere incrostazioni antipoetiche: il didatticismo e l'estetismo. E non già devono intendersi questi come una prova della decadenza e della incapacità del poeta, il quale anzi, e ci sembra ben chiaro, doveva sentire nell'animo una specie di dissidio tra le sue in-

time e spontanee tendenze artistiche e le sue convizioni intellettualistiche e culturali; e son sicuro che a questo dissidio profondo, che non gli rendeva facili e, per lo meno, desiderate le sue fatiche e fiaccava, ogni trasporto ed impulso creativo, si deve se il poeta non riuscì a compiere il suo poema per intero. Non dice egli stesso per esempio, quasi per giustificarsi e con un senso di dubbio sul valore del suo poema, che in séguito non cercherà più di parlare della mitologia pagana? [1]. Egli stesso non comprendeva che proprio in quel risuscitare la mitologia avrebbe potuto trovare il capolavoro, e, certo, in essa trovò le figurazioni più stupende e luminose del poema. E, facendo tali considerazioni, mi vien da pensare che se per il critico è necessità avere in mente chiare idee di estetica, è gran bene anche per il poeta, che è il primo critico di sè stesso; poichè quelle idee, se proprio non possono sorreggerlo quando è claudicante, certo possono impedirgli molti mali passi in cui, in pieno vigore di salute, gli accade di cacciarsi. In ogni caso, meglio non avere alcuna idea di estetica ed esser l'ingenuo Omero, che averne di quelle errate. Il Foscolo, invece, aveva la mente piena di molte false idee di estetica e credeva, in buona fede, che « l'arte per l'arte » cioè un poema alla bellezza pura, sarebbe stato cosa inferiore, perchè inutile. Viceversa, come tutti

---

(1) Terzo abbozzo di dedica del carme alla contessa Albany.

sanno, dava un'importanza straordinaria alla poesia che nascondesse profondi concetti filosofici e avesse in sè una significazione morale o politica, e potesse servire ad ammaestrare e purificare gli animi dei lettori. Donde, secondo lui, la necessità di attribuire una significazione metafisica e morale alle Grazie, discendente da una volontà tutta esterna alle intuizioni del poema. E perchè vedeva il mondo della mitologia tramontato, sebbene fosse così vivo nella sua fantasia di poeta, si sforzava, per non rinunziare ai motivi della sua ispirazione, di renderli attuali, rendendo, d'altro canto, diciamo così, mitologica la realtà del suo tempo. Perciò intorno al mito delle Grazie è la cornice col tempietto di Bellosguardo; e tutti i concetti didattici di cui abbiamo parlato, che nulla hanno che vedere con la poesia delle *Grazie.* Le quali, in fondo, non sono se non un poema alla Bellezza, fatto di visioni plastiche e pittoriche, e nient'altro; e si ricollegano, per la concezione e per l'esecuzione, alle due prime odi, alla *Pallavicini* e all'*amica risanata.* Ho già osservato in quelle poesie giovanili come fossero vive nel poeta le intuizioni di colore e come fortissima fin d'allora si annunziasse la tendenza al plasticismo. E ho notato che era naturale che questa tendenza si attuasse in espressioni poetiche attraverso le rievocazioni mitologiche, perchè la mente del Foscolo era piena tutta, fin d'allora, delle visioni del sereno mondo ellenico, e perchè la mitologia greca si prestava meravigliosamente,

assai più della tradizione religiosa cristiana, alle figurazioni plastiche. Anzi è certo che il Foscolo fu per intimo sentimento un romantico, e, in tutte le poesie più soggettive, ove il sentimento si esplica più immediato e parla da sè medesimo come nei *Sepolcri*, rivelò pieno ed intero il suo temperamento sentimentale e romantico. Eppure, ogni volta che lascia libero il varco alle tendenze plastiche e riesce a rendere obbiettivi i suoi sentimenti attraverso « la melodiosa armonia pittrice», ridiventa, come per incanto, un poeta classico, non solo formalmente, ma per completa compenetrazione della sua anima con la vita dell'antico mondo greco. Oggi possediamo qualcosa di simile nel libro di *Alcione* del D'Annunzio, che è di poesia mitologica (*Versilia*, *La morte del cervo*, *L'Estate*, *Undulna*, ecc.).

Fissato bene il concetto che il poema del Foscolo debba essere contemplato con animo scevro da ogni pregiudizio allegorico e didascalico, osserviamolo, per giudicarlo, nella sua più vera ed anzi unica realtà di opera d'arte. Anzitutto, la mitologia, nelle *Grazie*, non ha nulla di accademico e di tradizionale; essa è interamente rivissuta dal genio del Foscolo che le ha spirato il soffio della sua anima e l'ha rivestita di forme e di colori nuovi; cosicchè diventa impossibile supporre che, nelle *Grazie*, le figurazioni mitologiche siano una specie di dilettantismo poetico e non raggiungano il limite della vita artistica. È da notare poi, che la mitologia, presentataci nelle *Grazie*, è per la maggior parte una mito-

logia femminile. Il temperamento sentimentale del Foscolo si è dolcemente e facilmente abbandonato alle visioni di beltà femminea, che la fantasia gli coloriva. In questo dolce abbandono è la sensualità mite e soave che spira per tutto il carme, sensualità vaga e lontana da ogni desiderio, come è quella che può invadere l'anima di un giovane sentimentale, indugiantesi in un crocchio di belle fanciulle dagli occhi di amore. Il Foscolo stimava virtù sacra la verecondia, e, nelle stesse *Grazie*, riconferma questo suo concetto; ma, appunto, la sensualità delle *Grazie* è una sensualità vereconda, il che non deve essere giudicato una contraddizione. Alcune volte, anzi, la sensualità è proprio nella contemplazione d'un atteggiamento femineo verecondo.

vereconda
la terza ancella ricompone il peplo
su le membra divine, e le contende
di que' selvaggi attoniti al desio.

Come si fa a non sentire la sensualità di quel « contende »?

Del resto, nel poema, le figure femminili che si muovono quasi tutte mitologicamente ignude o presso a poco, sono contemplate e ritratte in tutti i particolari degli atteggiamenti con una perfezione e con una grazia meravigliose, serenamente e idealmente elleniche. E con ricchezza inesauribile di colori e delicatezza stupenda di sfumature sono coloriti, oltre che le figure, gli sfondi che fanno da cornice e da paesaggio. Il

colore abbonda nelle *Grazie*, diviso con una sapienza mirabile tra il cielo e la terra, in una concezione plastico-pittorica del mondo, che rivela nel poeta, pur attraverso la dolce serenità dell'espressione, un sentimento profondo e vivacemente moderno della natura.

Ma ora che, a larghi tocchi, ho tentato di fermare i caratteri generali delle *Grazie*, sarà bene analizzare più da vicino almeno una parte dei frammenti. Si renderanno così più perspicue le affermazioni precedenti, procurando nel contempo di far risaltare le parti più belle e perfette del poema.

È accaduto, infatti, come tutti sanno, che i giudizi intorno a queste famose *Grazie* si siano trovati spesso agli antipodi. C'è stato anche il caso di chi, prima maledisse pubblicamente e in seguito pubblicamente si convertì, sconfessando il primo giudizio. Certo una difficoltà si presenta subito all'occhio del critico; ed è che, questi inni sono rotti ed in frammenti, neppure ordinati alla meglio dall'autore stesso. E c'è di peggio: le molteplici varianti, gl'innumerevoli ritocchi, i pezzi che non si sà dove collocare aumentano il confusionismo e la perplessità. Quando voi, col bravo giudizio del vostro critico stampato in mente come una norma, prendete a leggere questo o quel frammento, sentite subito che la norma non è pienamente adeguata. Cerchiamo adunque di inseguire anche noi il volo rotto e indeciso del poeta, attraverso i sereni cieli della sua ultima poesia.

Il primo inno ci presenta subito circa centocinquanta versi uniti [1]. Nei versi del preludio già si annunzia lo sforzo del poeta, rilevato nell'ode alla Pallavicini, di fondere il mondo della sua realtà e quello dell'antichità pagana.

Ora, come esordio, sono comprensibili i versi: « Belle vergini! a voi ecc. » ma l'ara fra i colli di Bellosguardo, e il rito a cui il poeta invita il Canova, sono i primi accenni, i primi motivi di estetismo, più o meno raffinato ed estrinseco, che vedremo più tardi introdursi a guastare l'armonia dei frammenti. E ce ne accorgiamo subito, non appena il poeta, finito l'esordio, distacca l'occhio dalla realtà del suo tempo, immergendosi nella contemplazione del periodo mitico in cui si muovono le belle protagoniste del poema:

> Eran l'Olimpo e il Fulminante e il Fato,
> e del tridente enosigéo tremava
> la genitrice Terra;.....

Il verso ha assunto un tono superbamente narrativo. Voi sentite che l'immaginazione del poeta ha trovato il suo centro, il suo fuoco e vive intensamente il suo sogno millenario. E il passaggio:

> . . l'onda jonia primiera, onda che amica
> del lito ameno e dell'ospite musco
> da Citera ogni dì vien desïosa
> a' materni miei colli, ivi fanciullo
> la Deïtà di Venere adorai...

---

(1) Seguo in generale, per i frammenti delle *Grazie*, l'edizione curata dal Mestica (Firenze, Barbèra, 1889).

riesce naturale. Perchè quell'onda è ancor oggi l'onda jonia, che viene a lambire i colli fra cui il poeta nacque e fanciullo udì della antica leggenda di Venere. Ma i versi stupendi che seguono della invocazione a Zacinto, versi che, del resto, appartenevano all'*Alceo* e furono dal poeta trasportati qui per includerli in un organismo poetico compiuto, sembrano e sono una divagazione, che muta anche il tono dell'inno. È una lirica in mezzo a un poema narrativo. Il verso riprende l'intonazione iniziale subito dopo, ma si addolcisce, diventa pura acqua corrente, musica ineffabile, e rispecchia una serie meravigliosa di quadri:

> Tacea splendido il mar poi che sostenne
> su la conchiglia assise e vezzeggiate
> dalla Diva le Grazie: e a sommo il flutto,
> quante alla prima prima aura di Zeffiro
> le frotte delle vaghe api prorompono
> e più e più succedenti invide ronzano
> a far lunghi di sè äerei grappoli,
> van alïando su' nettarei calici
> e del mele futuro in cor s'allegrano:
> tante a fior dell'immensa onda raggiante
> ardian mostrarsi a mezzo il petto ignude
> le amorose Nereidi ocëanine.....

Questi versi non sono fatti di parole, sono tutti luce, musica, colore. Chiedo a me stesso quale poeta ellenico abbia un frammento piú puro e più musicale, che rappresenti una scena più mossa e pur così armoniosa. Il mare tace, splendido di luce, e sulla magica conchiglia la Dea Venere « vezzeggia » le tre vergini bellissime. Voi

sentite la femminilità leggiadra di quel « vezzeggia » che avvicina così bene a noi la Dea e ce la fa apparire come una bella donna che scherza con belle giovinette. Le api, che ai primi venti primaverili prorompono « a frotte » e fanno di sè « aerei grappoli » e vanno aliando sui fiori nascenti, sono viste con una verità d'impressione mirabile; la musica del verso esprime i loro moti molteplici, ed ecco, dopo i quattro endecasillabi sdruccioli che ritraggono la piccola scenetta che serve di paragone, quello, per contrasto, dal ritmo larghissimo che apre innanzi la scena immensa del mare azzurro e luminoso popolato dalle innumerevoli apparizioni delle Nereidi « a mezzo il petto ignude », le « amorose Nereidi oceanine ». Il vèrso quasi si sofferma anche esso coi suoi accenti strascicati, per farci ammirare tutta la bellezza del quadro disegnato, in cui musica e colore son confusi in armonia serena e perfetta.

I versi 82-106 non mi pare che stiano bene al loro posto e, in ogni caso, interrompono non troppo felicemente e solo per dar modo al poeta di includervi qualche significazione simbolica, la rappresentazione del cammino della conchiglia sul fiore delle onde. Nondimeno sono anch'essi bei versi e ci porgono l'occasione di osservare il valore che spesso i simboli e le allegorie hanno nelle *Grazie*.

> Poi come l'orme della Diva e il riso
> delle vergini sue fêr di Citera
> sacro il lito, un'ignota vïoletta

spuntò a' piè de' cipressi; e d'improvviso
molte purpuree rose amabilmente
si conversero in candide. Fu quindi
religïone di libar col latte
cinto di bianche rose e cantar gl'inni
sotto ai cipressi e d'offerire all'ara
le perle e il fiore messagger d'aprile.

Chi s'è accorto che la rosa, il cipresso e la mammola, hanno un valore simbolico ben definito, e chi è buono a capire che (sono parole del Foscolo) « l'arte e la coltura danno benemerenza, potere e modestia alla beltà corporale » e, secondo l'Orlandini, la rosa, il cipresso e la mammola simboleggiano appunto quei pregi? E pei versi seguenti che descrivono stupendamente il periodo selvaggio dell'umanità:

Non prieghi d'inni o danze d'imenei,
ma de' veltri perpetuo l'ululato,
tutta l'isola udia, e un suon di dardi
e gli uomini sul vinto orso rissosi
e de' piagati cacciatori il grido.
Cerere invan donato avea l'aratro
a quei feroci: invan d'oltre l'Eufrate
chiamò un dì Bassaréo giovine Dio
a ingentilir di pampini le balze.
Il pio strumento irrugginia su' brevi
solchi sdegnato; divorata innanzi
che i grappoli novelli imporporasse
ai rai d'autunno, era la vite; e solo
quando apparian le Grazie, i predatori
l'arco e 'l terror deponeano, ammirando.

che valore può avere il commento stesso del poeta (che « la benevolenza e l'aiuto reciproco

e l'amore del riposo e della società, affetti ispirati dalla gentilezza del cuore, fanno perfetta l'agricoltura »), se non quello d'un qualunque commento grammaticale ad una bella poesia?

Il cammino della conchiglia continua col verso 107 e ritorna tutto lo splendore della scena già ammirata:

> L'una tosto alla Dea col radïante
> pettine asterge mollemente e intreccia
> le chiome di marina onda stillanti;
> l'altra sorella a' Zefiri consegna,
> a rifiorirle i prati a primavera,
> l'ambrosio umore ond'è irrorato il seno
> della figlia di Giove; vereconda
> la terza ancella ricompone il peplo
> su le membra divine, e le contende
> di quei selvaggi attoniti al desio.

Gli atteggiamenti femminili delle tre vergini son rappresentati con mirabile verità, e la rappresentazione bellissima prosegue:

> Con mezze in mar le rote iva frattanto
> lambendo il lito la conchiglia, e al lito
> pur con le braccia la spingean le molli
> nettunine. Spontanee s'aggiogarono
> alla biga gentil due delle cerve
> che ne' boschi dittéi schive di nozze
> Cintia a' freni educava....

A nessuno vien voglia di badare al Foscolo che vi osserva, per esempio, che « le cerve di Diana al carro di Venere indicano l'arte della caccia che cede a studi più umani ».

Ma al verso 142:

> . . . . Ah tali
> forse eran tutti i primi avi dell'uomo!
> Quindi in noi serpe miseri un natio
> delirar di battaglie, e se pietose
> nol placano le Dee, cupo rïarde
> ostentando trofeo l'ossa fraterne.
> ch'io non le veggia almeno or che in Italia
> fra le messi biancheggiano insepolte!

ritorna il presente non desiderato a guastare la nostra serena contemplazione. Quei due ultimi versi sono una esclamazione non troppa spontanea del poeta per dare attualità, questa volta politica, alla sua poesia.

I versi che seguono, con la loro intonazione omerica di maniera:

> Ma chi dei Numi esercitava impero
> Sugli uomini ferini...

sono un po' sforzati e rivelano lo studio del poeta nel voler fare bei versi anche dove l'afflato lirico veniva meno. E si torna invece alla poesia e all'arte con la rappresentazione dei luminosi paesaggi di Sparta e di Messene. Doveva quindi seguire l'episodio di Ifianea, di cui rimangono frammenti rotti e sparsi, tali tuttavia da farci intendere che sarebbe stato, se finito, uno dei luoghi più sentiti e più belli del poema. E poi al verso 224 si interrompe interamente il filo della narrazione e si riprende con un altro frammento (225-264), nel quale spira la religiosa aura

dei *Sepolcri*, e s'unisce alla « armoniosa melodia pittrice » il sentimento, più sereno tuttavia, delle eterne sventure umane.

> . . . . All'infelice
> terra ed ai figli suoi voi rimanete
> confortatrici....

Nei versi seguenti 265-315 sono belle immagini come nei versi 274-282. Ma più giù ricomparisce il didatticismo (versi 290-297):

> ... E fur men gravi le fatiche, e l'arte
> agevolmente, all'armonia che udiva,
> diede eleganza alla materia; il bronzo
> quasi foglia arrendevole d'acanto
> ghirlandò le colonne; e ornato e legge
> ebber travi e macigni, e gìan concordi
> curvati in arco äereo imitanti
> il firmamento...

nei quali la poesia si disperde tra i lacci dell'argomentazione. E ci avviamo verso l'epilogo:

> Ma e dove or io vi seguirò, se il Fato
> ah da gran giorni omai profughe in terra
> alla Grecia vi tolse, e se l'Italia
> che v'è patria seconda i doni vostri
> misera ostenta e il vostro núme oblia?
> Pur molti ingenui de' suoi figli ancora
> a voi tendon le palme.

ove non troviamo più che meccanicità ritmica, frutto di estetismo, freddo e privo di spontaneità e di vita. È finito così il primo inno, e, senza

riassumere le mie rapide impressioni, spero di essere già riuscito ad additare qualche esempio che serva di prova alle affermazioni più generali contenute nelle pagine precedenti.

Nel secondo inno, i motivi pseudo-poetici sono anche più sensibili e assai più diffusi. Tutta la concezione dell'inno è falsa e purtroppo molta parte dei frammenti di esso risentono della loro origine artisticamente impura. E questo perchè il Foscolo, appunto per la mancanza d'una ispirazione veramente profonda, oltre all'essere riuscito a realizzare parte dei suoi concetti didattici, ha voluto ancora una volta amalgamare il mondo mitologico greco con la realtà del suo tempo, trasformando le tre donne da lui preferite in tre sacerdotesse delle Grazie, a cui è innalzata un'ara tra i lauri di Bellosguardo. Il motivo della poesia è qui del tutto esterno ed artificioso, frutto di estetismo e dilettantismo accademico. Appunto in questo inno sono i versi che parlano del mele di Vesta, gustato dall'Ariosto, e dei favi che gli fura il Berni, versi che il De Sanctis chiamò cibo insipido.

Sovra que' tronchi
scriveva Atlante i fasti di Ruggiero;
e donne incantatrici, e vagabondi
spettri di cavalieri ivan col Mago
aspettando il Cantor, che poi, trovando
deposti i favi, si mietea con essi
tutti gli allori; se non che più accorto
spigolò i fiori un lepido Poeta,
d'onde più grato distillava il mele,
e non temea di gareggiar cantando.

Certo, tali versi sono artificiosi, sebbene non sia il caso di trarne, come fece il De Sanctis, conseguenze generali pei frammenti tutti.

In essi, ed anche altrove, dove si parla di Dante, del Petrarca, del Boccaccio e della origine dell'architettura, i concetti didascalici si sono imposti alla più genuina ispirazione del poeta, deviandola verso uno scopo praticistico. Il sentimento del poeta non è riuscito, come nei *Sepolcri*, a trasfigurare tali concetti in rappresentazione artistica, ed essi vivono come piante parassite a spese della poesia. È notevole infatti in questo inno la somiglianza frequente d'intonazione del verso con quella del D'Annunzio in molte poesie dell'*Alcione*. Eccone alcuni esempi:

> Date principio, o giovinetti, al rito,
> e da' festoni della sacra soglia
> dilungate i profani....
> Sacro è il silenzio a' vati, e vi fa belle
> più del sorriso.

E dannunziano autentico sembra questo verso:

> il giovin seno alle mortali etrusche,
> emule d'avvenenza e di ghirlande.

E poi:

> Recate insieme, o vergini, le conche
> dell'alabastro...

Ora io vorrei notare che questa somiglianza non è solo casuale, e che essa non investe sol-

tanto l'intonazione di molti versi. Questo immaginare un rito in mezzo ai lauri di Bellosguardo, ha molto di comune con altrettali riti mitologici immaginati dal D'Annunzio, nel terzo delle *Laudi*, appunto in quelle composizioni dove il poeta abruzzese riesce assai inferiore a sè stesso, essendo più evidente la superficialità del sentimento. Ivi è maniera poetica piuttosto che poesia; più dilettantismo che arte, come dice chiaro l'intonazione stessa. Occorre per altro avvertire che se somiglianze possono trovarsi con alcune poesie del terzo libro delle *Laudi*, tuttavia non bisogna esagerare, essendo il D'Annunzio e il Foscolo poeti di età e di temperamento profondamente diversi.

Un punto di somiglianza può solo stabilirsi in quanto ambedue sono poeti di sensibilità squisitissima alle impressioni delle forme, dei colori, dei suoni, e in quanto ambedue cercarono le loro ispirazioni nella mitologia. Ma conviene tenere ben presente che nel Foscolo, come si è visto, l'attitudine alle rappresentazioni plastiche non è la sola, e forse nemmeno la più importante e profonda del suo ingegno poetico; e il suo sentimento può esprimersi perciò immediatamente e soggettivamente, diventando così le attitudini al plasticismo non più fine, ma mezzo, come per l'appunto avviene nei *Sepolcri*. Il D'Annunzio dimentica quasi nelle sue rappresentazioni plastiche di essere poeta ed esprime solo quello che il pennello e lo scalpello potrebbero esprimere, e poi si ferma. Il quadro o la scultura non hanno

altra cornice che i loro limiti medesimi. Non così nelle *Grazie*, dove l'intonazione resta, quasi sempre, l'intonazione dolce ed indefinibile della poesia, che più vicina sgorga al sentimento. E non poteva essere diversamente. La sentimentalità profonda del Foscolo si riversa sulle rappresentazioni plastiche sì da avvolgerle come di un velo d'indefinita soavità.

E, tornando al nostro esame, rileverò che una volta fissata l'ara di Bellosguardo e condottevi le tre moderne sacerdotesse, il Foscolo, per nulla turbato, ritrae i vari momenti del rito, con la solita tavolozza meravigliosa di colori e la solita mano perfetta nei minimi tocchi e il sentimento del poeta si ravviva spesso fino a splendere in luce di poesia. Poichè anche in questo inno, vi sono gemme autentiche, pezzi lirici puri e luminosi, che ci fanno assai rimpiangere che il Foscolo non abbia potuto giovarsi d'un più sereno e alto senso di autocritica e di una più sicura conoscenza delle verità estetiche.

Ecco come è ritratta una delle signore che prendono parte al rito:

> Leggiadramente d'un ornato ostello,
> che a lei d'Arno futura abitatrice
> i pennelli posando edificava
> il bel fabbro d'Urbino, esce la prima
> vaga mortale, e siede all'ara; e il bisso
> liberale acconsente ogni contorno
> di sue forme eleganti; e fra il candore
> delle dita s'avvivano le rose,
> mentre accanto al suo petto agita l'arpa.

Sebbene, non ci persuada poi la lunga interpretazione moralistica dei suoni dell'arpa, interrotta dalla divagazione intorno ad Aspasia.

Ed ecco come giunge la danzatrice:

> Sostien del braccio un giovinetto cigno,
> e togliesi di fronte una catena
> vaga di perle a cingerne l'augello.
> Quei lento al collo suo del flessüoso
> collo s'attorce, e di lei sente a ciocche
> neri su le sue lattee piume i crini
> scorrer disciolti, e più lieto la mira
> mentr'ella scioglie a questi detti il labbro...
> . . . .

Dove non è chi non rilevi la sensualità delicatissima di quel collo flessuoso che s'attorce al collo femmineo di lei e « sente » i capelli neri di lei sulle sue nivee piume e rivolge la testa a guardarla. Segue la bellissima rappresentazione del cigno,

> che veleggia con pure ali di neve

e seguono le sue lodi:

> A quanti alati
> godon l'erbe del par l'äere e i laghi
> amabil sire è il cigno, e con l'impero
> modesto delle grazie i suoi vassalli
> regge, ed agli altri volator sorride,
> e lieto le sdegnose aquile ammira.
> Sovra l'omero suo guizzan securi
> gli argentei pesci, ed ospite lëale
> il vagheggiano s'ei visita all'alba
> le lor ime correnti, desïoso
> di più freschi lavacri onde rifulga
> sovra le piume sue nitido il sole.

Più tardi, ecco come la danzatrice è ritratta mentre danza:

> Ma se danza,
> vedila! tutta l'armonia del suono
> scorre dal suo bel corpo, e dal sorriso
> della sua bocca; e un moto, un atto, un vezzo
> manda agli sguardi venustà improvvisa.
> E chi pinger la può? Mentre a ritrarla
> pongo industre lo sguardo, ecco m'elude,
> e le carole che lente disegna
> affretta rapidissima, e s'invola
> sorvolando sui fiori; appena veggio
> il vel fuggente biancheggiar fra' mirti.

Ogni volta che il poeta dimentica i suoi concetti, i suoi scopi praticistici, e si trova innanzi una bella figura o un bel paesaggio da ritrarre, balzano le immagini palpitanti e luminose e si opera il miracolo della vita.

Ho già citato i versi intorno a Galileo, che si trovano appunto al principio di questo secondo inno; versi che racchiudono una stupenda pittura paesistica. Notevolissimo è infatti, anche in quest'inno, il sentimento tutto moderno della natura.

La descrizione del lago di Como è, si potrebbe dire, un bel quadro sinfonico:

> Come quando più gajo Euro provóca
> su l'alba il queto Lario, e a quel susurro
> canta il nocchiero, allegransi i propinqui
> lïuti, e molle il fläuto si duole
> d'innamorati giovani e di Ninfe
> su le gondole erranti; e dalle sponde
> risponde il pastorel con la sua piva;

per entro i colli rintronano i corni
terror del cavriol, mentre in cadenza
di Lecco il malleo domator del bronzo
tuona dagli antri ardenti; stupefatto
perde le reti il pescatore, ed ode.....

E sono bellissimi i versi intorno a Fiammetta, con la descrizione della grotta in cui una ninfa si bagna al chiarore lunare, ed è scoperta da un lascivo fauno.

Di questa descrizione vi è l'altra redazione in più varianti che il Chiarini ha pubblicata e che è davvero mirabile ed io non comprendo come il Foscolo l'abbia potuto lasciare da canto.

Forse perchè la sensualità che è nella natura stessa del quadro, con l'indugio sui molti particolari, finisce per signoreggiare del tutto la descrizione di esso quadro, a scapito di quella povera verecondia, che il Foscolo mostrò sempre di tenere in altissima stima. Ma la natura vuole i suoi diritti, e non è possibile riuscire alla rappresentazione casta d'una fantasia sensuale se non evitandola interamente, cioè non rappresentandola. Perchè, invece, il Foscolo si compiacque di ritrarla in tutti i particolari? A chi ne abbia voglia, la risposta non difficilissima [1]. Delle varianti quella che a me sembra più armonica e compiuta è la seguente:

---

[1] A questo proposito si legga nei « Frammenti d'un romanzo autobiografico », pubblicati dal Cian (Bari, Laterza, *Scrittori d'Italia*: Ugo Foscolo: *Prose*, vol. II, p. 182), la descrizione alquanto veristica d'un dopopranzo d'estate.

Ben valle delle donne oggi è nomata
da chi la sa: molte Amadriadi alberga
fors'anco; ma obbedisce oggi a l'aratro.
Le riniega i bei rivi e per le rocce
tornò ramingo il fiumicel da quando
il vento a Dioneo re del drappello
offerse a caso il vel donde invaghito
vedea pur dianzi biondeggiar le ciocche
dei capelli d'Elisa. Incontro al vento
move e le vesti trova a un cespo. Immersa
godeva ella dell'acque, e nel secreto
suo cor cantando Amore ai rugiadosi
estivi raggi de la Luna. E certo
l'avria mirata quell'ardito allora
dentro le cristalline onde più bella:
se non che quivi un pesco protendea
curve da' pomi bagnando le frondi
sul flutto, e quella vi s'asconde, e vede
spiar le rive il giovine d'intorno
e più e più volte al pesco ed alle vesti
recar l'orme frettose, ad alte grida
parea volesse, e non ardia chiamarla.
Alfine ei trasse a un sussurrar che uscia
indi non lunge d'una grotta. Elisa
gli si tolse tremando, e più non venne
se non con tutte le compagne al lago [1].

Questo amante che cammina sulle orme della sua bella e che per caso riconosce, con un tremito, il velo di lei attaccato a un ramo, e poi vede tutte le sue vesti e subito indovina che deve essersi spogliata, e spera di vederla forse, suprema gioia, nelle acque ignuda, e cerca ansiosamente, e vorrebbe gridare e non può, anche

[1] Edizione critica delle poesie del Foscolo a cura del Chiarini (1904), pp. 261-262.

perchè l'ardore voluttuoso gli serra la gola, tutto è ritratto con una verità meravigliosa. E così la donna che, mentre rideva nelle acque, s'accorge di lui e fugge furtiva a nascondersi fra i rami del pesco. E come sono leggiadri tutti i particolari della scena! E che luminosità magica non diffondono « i rugiadosi estivi raggi della luna » su tutto il quadro, indubbiamente un piccolo capolavoro.

A questo inno secondo, giusto il sommario, doveva appartenere anche uno dei frammenti varii che non si è riusciti a collocare opportunamente, e cioè quello che descrive l'Erinni nel mare glaciale:

Tacquero. Come quando esce un'Erinne
a gioir delle terre arse dal verno,
maligna, e lava le sue membra a' fonti
dell'Islanda esecrati, ove più tristi
fuman sulfuree l'acque; o a gröelandi
laghi, lambiti di . . . . vampe,
la teda alluma, e al ciel sereno aspira;
finge perfida pria roseo splendore,
e lei deluse appellano col vago
nome di borëale alba le genti:
quella scorre, e le nuvole in Chimere
orrende, e in imminenti armi converte
fiammeggianti; e calar senti per l'aura
dal muto nembo l'aquile agitate,
che veggion nel lor regno angui, e sedenti
lëoni, e ulular l'ombre dei lupi.
Innondati di sangue errano al guardo
delle città i pianeti, e van raggiando
timidamente per l'äereo caos,
tutta d'incendio la celeste volta
s'infiamma, e sotto a quell'infausta luce
rosseggia immensa l'iperborea terra.

Se si paragonano questi versi con altri dell'adolescenza in cui si volevano dare rappresentazioni spaventose e impressionanti, secondo la ricetta ossianica, montiana e biblica, si vedrà tutta l'enorme differenza. Quelle terre arse dal verno, e la volta celeste, rosseggiano davvero immense dinanzi alla nostra immaginazione, come nella fantasia del poeta, impressionandola profondamente.

Ma questi altri versi, per contrasto, esprimono con soave commozione certe delicate sfumature di sentimento e certe momentanee estasi che i profumi e i suoni possono muovere in noi:

> ..... alle mortali etrusche,
> emule d'avvenenza e di ghirlande;
> soave affanno al peregrin se innoltra
> improvviso ne' lucidi teatri,
> e quell'intenta voluttà del canto
> ed errare un desio dolce d'amore
> mira ne' volti femminili, e l'aura
> pregna di fiori gli confonde il core.

E mi ricordano un altro frammento, anch'esso libero e privo di legami, ma che avrebbe dovuto forse appartenere al primo inno e che sembra per le immagini e il modo di sentire, d'un poeta molto vicino a noi.

> Come nel chiostro vergine romita,
> se gli azzurri del cielo, e la splendente
> luna, e il silenzio delle stelle adora,
> sente il Nume, ed al cembalo s'asside,
> e del piè e delle dita e dell'errante
> estro e degli occhi vigili alle note

sollecita il suo cembalo inspirata,
ma se improvvise rimembranze Amore
in cor le manda, scorrono più lente
sovra i tasti le dita, e d'improvviso
quella soave melodia che posa
secreta ne' vocali alvei del legno,
flebile e lenta all'äure s'aggira;
così l'alta armonia.........
discorreva da' Cieli.........

Ho l'impressione che da questo frammento il Foscolo avrebbe potuto trarre una lirica d'intonazione e di immagini del tutto modernissima, e penso che se davvero il Foscolo non si fosse fatto infrenare da certi pregiudizi tradizionalistici, propri anche della cultura del suo tempo, veramente avrebbe potuto donarci, egli sul limitare di due diversi periodi storici, un complesso di liriche che specchiassero, anticipandole, le suggestive sensazioni della modernità.

Mi auguro che col semplice staccare i singoli pezzi dall'insieme artefatto del secondo inno e mettendoli così innanzi agli occhi del lettore, sia riuscito a convincerlo che il poeta è sempre con noi, e ride, a sprazzi, dal cielo annebbiato la luce del suo genio. Il quale risplende anche meglio nel terzo inno, specialmente attraverso tutto il magnifico frammento che il Foscolo pubblicò a parte intitolandolo *Il velo delle Grazie*. Già abbiamo osservato che, in generale, i frammenti di questo terzo inno, insieme con quelli del primo, sono molto meno guasti dai motivi pseudopoetici, effetti di estetismo e didatticismo, i quali invece convergono nel secondo inno,

riuscendo a realizzarsi non solo attraverso le allegorie e i simboli ma, purtroppo, con veri e propri concetti riflessi, appena adombrati dal ritmo e dalle immagini cerebrali dei versi.

La concezione del primo e del terzo inno (e lo si avverte anche leggendo i sommari corrispondenti che il Foscolo aveva tracciato per il poema compiuto) è di poesia più serenamente narrativa. E ripeto ancora che, a mio parere, era questa la concezione giusta e il Foscolo non avrebbe dovuto farsi guidare da idee sbagliate sul valore di poesia narrativa e lirica propriamente detta, nel senso di poesia più soggettiva (1). Ogni narrazione poetica è lirica, perchè non è narrazione, ma rappresentazione; e non è chi non vegga anche in Omero, e anche se il poeta non entra a parlare di sè stesso, il compiacimento di ritrarre una bella scena o un bel paesaggio, i quali sembrano spesso staccarsi dal poema, e se ne distaccano infatti perchè più luminosi, perchè, insomma, il poeta sentiva meglio in quel momento ravvivarsi e compenetrarsi il proprio sentimento con le immagini che lo spirito gli rispecchiava. E l'altro profondo errore fu quello di non comprendere che egli avrebbe potuto ugualmente, se proprio lo avesse voluto, attuare la sua concezione moralistica, non quella più specialmente didattica, attraverso il poema senza guastarne la forma, cioè senza menomare

(1) « Abbozzi della ragion poetica, del sistema e della architettura del carme ».

la poesia. Già, se è vero che egli identificava bellezza e virtù nel concetto dell'Armonia, per esser conseguente, non avrebbe dovuto pensare ad altro che a far cosa bella. L'idea essenziale della *Divina Commedia*, cioè la redenzione dell'uomo dal male, potrebbe uscire come esce chiara e lampante dalla narrazione del lungo viaggio, attraverso i tre regni dell'oltretomba, anche se Dante non fosse preoccupato d'insisterci sopra con allegorie e ragionamenti. Appunto il magnifico frammento che ora esamineremo è un esempio del come il Foscolo avrebbe potuto non rinunziare alle sue idee morali e perfino alle allegorie senza oltrepassare i limiti della poesia. Dopo il fugace cenno dell'« argenteo Garda », incontriamo il frammento in cui si racconta del giovinetto Tiresia innamorato che mirò ignuda nell'acqua la Dea Pallade:

> Innamorato, nel pïerio fonte
> guardò Tiresia giovinetto i fulvi
> capei di Palla, liberi dall'elmo,
> coprir le rosee disarmate spalle;
> sentì l'aura celeste, e mirò l'onde
> lambir a gara della Diva il piede,
> e spruzzar riverenti e päurose
> la sudata cervice e il casto petto,
> che i lunghi crin discorrenti dal collo
> coprian, siccome li moveano l'aure.

La Dea per vendicarsi di tanto ardire

> ... al cacciator col cenno onnipotente
> avvinse i lumi di perpetua notte.

E il povero Tiresia divenne cieco. È chiaro che il mito di Tiresia è qui ricordato dal Foscolo per avvertire che bisogna tenersi lontani dai piaceri sensuali, o che non bisogna indagare i misteri del divino. Ma che il Foscolo pensasse ad una di queste significazioni o a tutte e due insieme, è cosa che nulla aggiunge nè toglie alla bella e viva pittura, racchiusa nei versi citati.

Del pari, il velo delle Grazie certamente adombra una multiforme allegoria che io (per la mia naturale e invincibile ripugnanza ad ogni sforzo mentale anche mediocre per interpretare i simboli e le allegorie) non cercherò di chiarire. Ma il velo delle Grazie ispira al Foscolo un superbo frammento di poesia e il simbolo resta estrinseco e non entra a intorbidarla. Il resto, che vale? Ma esaminiamo un po' da vicino il bellissimo frammento.

> Isola è in mezzo all'Oceàn, là dove
> sorge più curvo agli astri; immensa terra,
> come è grido vetusto, un dì beata
> d'eterne messi e di mortali altrice.
> Invan la chiede all'onde oggi il nocchiero,
> or i nostri invocando, or dell'avverso
> polo gli astri; e se illuso è dal desio,
> mira albeggiar i suoi monti da lungi,
> e affretta i venti, e per l'antica fama
> Atlantide l'appella.

Il sentimento della lontananza e del favoloso, che comprendono tutta l'anima nostra fin dal primo verso è raffermato dalla immagine del nocchiero «illuso dal desio», che cerca invano,

chiedendolo alle stelle, il magico cammino. I versi che seguono, certo meno poetici, adombrano concetti morali e politici. Dice il Foscolo che la Dea Pallade protegge le guerre per la libertà e aborre da quelle determinate dagli istinti bestiali dell'uomo, durante le quali si rifugia nell'isola misteriosa. Ed è impossibile immaginare che egli non abbia pensato all'Italia schiava dei tiranni indigeni e stranieri. Ma i versi che hanno in sè tale significazione non guastano, perchè non vi sono sensi riposti; essi dicono quello che devono dire e quello che dicono serve a chiarire l'ulteriore rappresentazione e a spiegare perchè e quando la Dea Pallade si rifugia nella isola incantata.

> Poi nell'isola sua fugge Minerva,
> .... e quivi casti i balli,
> quivi son puri i canti, e senza brina
> i fiori e verdi i prati, ed aureo il giorno
> sempre, e stellate e limpide le notti.

La nostra immaginazione si perde sempre più nel sogno di questa magica terra indefinita, dove tutto è bello e puro, e i giorni sempre luminosi, e le notti sempre azzurre e stellate. E quivi assistiamo alla composizione del velo misterioso. Pallade assegna a ciascuna Dea il suo cómpito:

> Ognuna intenta
> agl'imperj correa: Pallade in mezzo
> con le azzurre pupille amabilmente
> signoreggiava il suo virgineo coro.

È così poetico il contrasto che sorge dalla

visione della terribile Dea che si ritrae a riposare nella terra favolosa, e che scorgiamo in atteggiamento così dolce e gentile. E segue quindi la rappresentazione di tutta la scena:

> Attenüando i rai aurei del sole,
> volgeano i fusi nitidi tre nude
> Ore, e del velo distendean l'ordito.
> Venner le Parche di purpurei pepli
> velate e il crin di quercia; e di più trame
> raggianti, adamantine, al par dell'etra,
> e fluide e pervie e intatte mai da Morte,
> trame onde filan degli Dei la vita,
> le tre presaghe riempiean la spola.
> Nè men dell'altre innamorata, all'opra
> Iri scese fra' Zefiri, e per l'alto
> le vaganti accogliea lucide nubi
> gareggianti di tinte, e sul telajo
> pioveale a Flora a effiggïar quel velo;
> e più tinte assumean riso e fragranza,
> e mille volti dalla man di Flora.

Queste Parche velate di pepli purpurei, le Ore ignude, ed Iri tra i Zefiri, che raccoglie le nubi multicolori vaganti per gli spazi lasciandole cadere sul telaio perchè Flora ne formi immagini pel velo che ordisce, quante mirabili fantasie, ormai trapassate, che ridiventano persone vive! Ogni verso è luce.

> E tu, Psiche, sedevi, e spesso in core,
> senza aprir labbro, ridicendo: Ahi, quante
> gioie promette, e manda pianto Amore!
> raddensavi col pettine la tela.

È così umana Psiche nel suo atteggiamento silenzioso, mentre ripensa i disinganni dell'amore,

e raddensando la tela col pettine, quasi per d - strarsi, segue con lo sguardo il ballo di Tersicore.

E il canto di Erato comincia, pieno di rapimento:

> Correa limpido insiem, d'Erato il canto
> da que' suoni guidato; e come il canto
> Flora intendeva, e sì pingea con l'ago.
> Mesci, odorosa Dea, rosee le fila;
> e nel mezzo del velo ardita balli,
> canti fra 'l coro delle sue speranze
> Giovinezza: percote a spessi tocchi
> antico un plettro il Tempo; e la danzante
> discende un clivo onde nessun risale.
> Le Grazie a' piedi suoi destano fiori
> a fiorir sue ghirlande: e quando il biondo
> crin t'abbandoni e perderai il tuo nome,
> vivran que' fiori, o Giovinezza, e intorno
> l'urna funerea spireranno odore.

E poi diventa mesto e profondo e il sentimento diffonde sulla pittura il soffio dell'eterno. Ne resta la sensazione in quelle parole « percote a spessi tocchi — antico un plettro il Tempo », che riproducono, vorrei dire, nel loro stesso ritmo qualcosa di fatalistico.

Ma più oltre sorride il quadretto gentilissimo delle tortorelle e ci commoviamo al sogno del soldato così delicato e pieno d'affetto; poi ancora il quadretto, alquanto manierato, d'un festante e simbolico convito. Una stupenda visione e veramente umana ci offrono invece i versi intorno alla madre, che sente piangere nel sogno il suo bimbo.

Mesci cerulee, Dea, mesci le fila;
e pinta il lembo estremo abbia una donna
che con l'ombre i silenzi unica veglia;
nutre una lampa su la culla, e teme
non i vagiti del suo primo infante
sien presagi di morte; e in quell'errore
non manda a tutto il Cielo altro che pianti.
Beata! ancor non sa come agl'infanti
provido è il sonno eterno, e que' vagiti
presagi son di dolorosa vita.

E il canto di Erato finisce tristemente. « Le rosee fila » all'inizio del canto, ed ora le cerulee, racchiudono due quadretti infinitamente dolorosi. Riapparisce intenso il motivo più profondo dell'anima foscoliana e il sentimento puro e sereno dell'artista di fronte alla rievocazione mitologica, diventa qui, anzi attraverso tutto il frammento, compenetrazione religiosa, quasi fosse il Foscolo un redivivo poeta dell'antico mondo ellenico.

Ma la poesia di questo frammento, come in genere di tutte le *Grazie*, è determinata da una visione ormai più completa della vita, che si congiunge al senso del mistero e del favoloso, visione più completa appunto perchè più serena; e infatti

come d'Erato al canto ebbe perfetti
Flora i trapunti, ghirlandò l'Aurora
gli äerei fluttüanti orli del velo
d'ignote rose a noi; . . . .

e questi colori dell'aurora sfumanti agli orli del magico velo sono come un soave filtro oblivioso nella nostra contemplazione; e subito dopo in-

nanzi ai nostri occhi pensosi del dolore e la caducità della vita ritorna ancora una volta la giovinezza:

> E fra l'altre Immortali ultima venne
> rugiadosa la bionda Ebe, costretti
> in mille nodi fra le perle i crini;
> . . . .

quasi a riaffermare sui domini della morte l'eterno miracolo della vita.

Il magnifico frammento si chiude. Il velo è compiuto e le Dee lo diffondono sulle tre vergini che

> sì velate
> apparian come pria vergini nude.

Ed ora, chi avrebbe il coraggio, con negli occhi ancora le tre pure vergini ignude, le Grazie in persona, chi avrebbe il coraggio, dico, di preoccuparsi del valore simbolico di quelle ultime parole? Veramente questo frammento « *Il velo delle Grazie* » è il più significante e compiuto di tutto il poema; anzi ha quasi una sua propria fisionomia, rappresentando esso il momento felice in cui le varie intenzioni estrinseche e praticistiche del poeta non si compongono intorno come una cappa più o meno grossolana, ma trionfalmente invece sono bruciate dalla fiamma splendida e intensa della poesia, alimentata questa volta dal gran vento dell'ispirazione movente dalla lontanissima terra favolosa.

Il terzo inno si orna ancora di altri bei versi incompiuti intorno ad Orfeo; e finalmente si

chiude con l'epilogo in cui il poeta chiede alle Grazie che vogliano essere consolatrici verso la donna bellissima (la Viceregina) che egli ammirò ed amò nella giovinezza:

> I balli e le fanciulle
> di nera treccia insigni e di sen colmo,
> sul molle clivo di Brïanza allora
> lieta guidava; oggi le vesti allegre
> obblïò lenta e il suo vedovo coro.

Oggi, dunque, il dolore vela della sua ombra mesta la bella e cara persona lontana:

> E se alla Luna e all'etere stellato
> più azzurro il scintillante Eupili ondeggia,
> il guarda avvolta in lungo velo, e plora
> col rosignuol, finchè l'Aurora il chiami
> a men soave tacito lamento.
> Deh a lei ridete manifeste intorno;
> e mirandovi, o Dee, tornino i grandi
> occhi fatali al lor natio sorriso.

Questo epilogo avrebbe stupendamente chiuso, con una nota di intima commozione, e un così poetico ritorno del poeta su sè stesso e alla vita che lo circonda, il magnifico e luminoso poema che avrebbe raccontato, così come a me piace sognarlo, l'antico mito delle Grazie. In questo epilogo, come nel cominciamento, si rivela il motivo genuino e, ahimè, disperso qua e là attraverso il poema. È veramente un peccato che il Foscolo, nella composizione delle *Grazie*, sia stato rattenuto e guidato dai soliti pregiudizi morali ed estetici, ed abbia voluto con un mo-

tivo tutto esteriore ed artificioso fondere insieme il mondo della età sua con quello degli antichi miti greci. Poeta di transizione anche in questo, non potè sollevarsi sulle contraddizioni dell'anima sua e del suo intelletto, e, come non riuscì ad ispirarsi ad un'idea universale pur innanzi ai sepolcri e asservì le mirabili qualità dell'ingegno a molte idealità temporanee e secondarie, a molte tendenze di cultura in contrasto tra loro, similmente, nelle *Grazie*, per pregiudizi che è inutile ripetere, lasciò sfuggire la possibilità di creare un capolavoro compiuto. Il quale sarebbe stato, non già nell'attuazione attraverso il poema delle allegorie metafisiche, e in genere dei significati etici più o meno profondi, impresa questa superiore alle forze del Foscolo che mancava dello sguardo cosmico di Dante e di Goethe, ma nella volontà serena e tranquilla, nata dal medesimo sentimento, di compiere un poema di bellezza pura, narrando il mito delle Grazie, così per sè stesso, lasciando in pace le allegorie, l'ara di Bellosguardo e le tre signore che sono adombrate nelle tre sacerdotesse.

È giusto per altro riconoscere, e ne ho già fatto cenno, che nelle *Grazie*, come già nei *Sepolcri* e più che nei *Sepolcri*, vi sono i germi della poesia modernissima. In quel sentimento profondo e puro della bellezza che si spande nella luce in sinfonie di colori e di suoni, e trema intorno alle nivee e rosee nudità femminili rilucenti fra l'ondeggiare dei veli e delle acque, è già il palpito mosso dell'animo nostro, così sen-

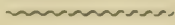
sibile anch'esso alle serene voci del mondo ellenico, il quale, noi modernissimi, per molteplici ragioni, sentiamo di poter idealmente rivivere meglio dei poeti e degli studiosi del Rinascimento.

Gioielli limpidissimi di poesia rilucono fra questi rottami, in cui sembra si mischino i capitelli corintii e i puri bassorilievi d'un tempio greco ai pretenziosi stucchi d'un padiglione moderno, che si sforzi di imitarli.

E ben il Foscolo, nel fondo della sua anima, aveva intravisto che il significato più grande e profondo del suo poema sarebbe stato nella sua ideale bellezza rasserenatrice. Sereno, ci sorride infatti da queste pagine il suo genio vagabondo e irrequieto. E quella Donna, dell'epilogo, che ha obliato « le vesti allegre » e guarda la natura « avvolta in lungo velo », è come il simbolo dell'umanità tutta che vive, s'agita e soffre, e dalla eterna bellezza delle cose create, che l'arte raddensa e sublima col cenno di Fata eternamente fanciulla, riceve luce e momenti di sosta e magico oblio attraverso le mille insidie del Destino e l'implacata opera distruggitrice del Tempo.

CONCLUSIONE

Abbiamo osservato le attitudini e le tendenze artistiche del poeta fin dalla sua adolescenza e le abbiamo seguite nel loro naturale progresso, fermandoci su questioni che l'additavano direttamente alla conoscenza dell'arte del Foscolo, forse finora non abbastanza discusse o mal poste o addirittura non poste.

Qual è il vero valore della mitologia nelle varie opere poetiche del Foscolo? Veramente essa è « un freddo apparato » nell'ode alla Pallavicini? E nel frammento dell'*Alceo*, e nei vari frammenti delle *Grazie*? E in che consiste la vera differenza tra la prima ode e la seconda « All'amica risanata », per generale consenso più compiuta e perfetta? C'è un sentimento d'amore e si attua veramente attraverso i sonetti, e come accade che il Foscolo vegga sempre la donna del suo cuore come una dea? Come si spiegano i sonetti *Alla Sera* e *In morte del fratello Giovanni*, accanto alle prime due odi e alle *Grazie*? Come coesistono nella poesia del

Foscolo (congiunti e talvolta distaccati) quei due diversi atteggiamenti del pensiero fantastico, che si dicono classicismo e romanticismo? E come bisogna intendere le *Grazie*?

E poichè nei *Sepolcri* il poeta si proponeva un fine pratico da raggiungere, quest'errore di disegno può essere ravvisato attraverso il carme? In quel carme è, per giudizio comune, tutto il mondo intimo del poeta, vi si rivela la sua mentalità complessa e contraddittoria in un periodo di profonde mutazioni; vi è il pensatore, il politico, l'uomo con tutti i suoi sentimenti dominanti, coi suoi dissidi e le sue aspirazioni. Or bene, è veramente trasfigurato tutto ciò in un perfetto organismo lirico? Non avvertiamo noi nelle pause, tra un argomento e l'altro, che una mirabile lirica è finita e un'altra incomincia, un'altra a cui ben sembra che si sarebbe potuto adattare un titolo diverso?

Ho procurato di dare, secondo le mie forze, risposta a queste domande, le quali, non occorre dirlo, son nate poi che nel pensiero era già formulata o stava formandosi la risposta. E non mi attarderò a riassumere altre conclusioni più ristrette e particolari. Vorrei solo ricordare, prima di chiudere queste pagine, che se anche qualche volta la parola è stata forse troppo esplicita e vivace nel dire i difetti che accade scorgere in talune parti delle liriche esaminate, sempre si è lasciato liberamente aperto il varco a tutta la commozione dell'anima, ogni qualvolta si era dinanzi alla più pura arte del Foscolo, di

questo grande, che, insieme col Leopardi, è la voce più alta e profonda della nostra lirica moderna.

Oggi che quasi tutta la poesia più in voga si frantuma e agonizza tra la tisica ironia e la sensualità cupa e moribonda, ovvero esce lustra e fredda e strana come un nuovo utensile dalle nuove macchine versaiuole, è grato tornare con l'animo colmo di affetto e di reverenza alle vecchie care pagine che leggevano fremendo i nostri padri e noi conoscemmo, entusiasti, nella fanciullezza. Da quelle si sprigionano i versi immortali, familiari al nostro orecchio come i nomi delle persone più amate. E vorremmo avere l'autorità di poter dire: — Divezziamo l'animo nostro dalla piccola poesia delle piccole cose. Rieduchiamo la sensibilità e il gusto della nostra gioventù; infondiamo in essa il disprezzo per l'artificio e la menzogna. Diffidiamo di coloro che ci appaiono troppo diversi, perchè essi non sono i veri poeti, sono gl'illusi o i mistificatori. La vera poesia magicamente sa ritrovare, quando nasce, le antiche parole eterne, che i vati delle generazioni disperse si tramandarono attraverso i secoli.

INDICE